

SPONSEL

MEISSNER PORZELLAN-FIGUREN



JEAN LOUIS SPONSEL



KABINETTSTÜCKE

DER

MEISSNER PORZELLAN-MANUFAKTUR

VON

JOHANN JOACHIM KÄNDLER



MIT ZAHLREICHEN BEILAGEN UND TEXTBILDERN



LEIPZIG
HERMANN SEEMANN NACHFOLGER
1900

I

Das Japanische Palais zu Dresden

und die Pläne

zu seiner Ausschmückung mit Porzellan



Es giebt nur wenige Herrscher Sachsens, die in gleichem Maasse wie August der Starke bei den nachlebenden Geschlechtern einer im Laufe der letzten Jahrzehnte noch wachsenden Volkstümlichkeit teilhaftig geworden sind, einer Volkstümlichkeit, die in keiner Weise Abbruch erleidet durch die Kenntnis der politischen und wirtschaftlichen Schwächen seiner Regierung, der verschwenderischen Pracht und der leichten Sitten seines Hoflebens. Der Grund zu der immer weitere Kreise umfassenden Vorliebe des Volkes für jenen begabtesten Virtuosen im Genusse aller Freuden des Daseins liegt zweifellos darin, dass die Erkenntnis immer allgemeiner wird, wie durch seine Initiative die bildenden Künste und das Kunstgewerbe sich in Sachsen zu einer hervorragenden Blüte entwickelt haben, und wie infolge seiner schöpferischen Ideen in Dresden Kunstwerke entstanden sind, die noch heute die Bewunderung aller Gebildeten erregen, wie endlich durch die von ihm scheinbar verschwendeten Millionen Dresden mit den hervorragendsten künstlerischen Erzeugnissen fremder Länder erfüllt und dadurch der Grundstock zu den weltberühmten Sammlungen gelegt wurde, die Sachsen und Dresden zum Reiseziel der Kunstfreunde aller Kulturvölker gemacht haben.

Noch fehlt uns eine auf urkundliche Forschungen gestützte und auf eingehender Sachkenntnis aufgebaute umfassende Schilderung der Förderung, die Kunst und Kunsthandwerk jenem kunstsinnigen und prachtliebenden Fürsten zu danken haben. Ehe diese geschrieben werden kann, wird noch in mannigfachen Einzelstudien klargelegt werden müssen, welche Entwickelung die verschiedenen Gebiete der Baukunst, der Bildhauerei und der Malerei, der dekorativen Künste und des Kunsthandwerks, ferner Theater und Musik unter dem Einflusse der eigenartigen Sitten des Dresdner Hoflebens und infolge der persönlichen Anlagen und Neigungen seines fürstlichen Helden und Regisseurs gewonnen haben. Es liegt hier der Forschung noch ein weites und fruchtbares Gebiet offen, das auffallenderweise bis heute kaum ernstlich in Angriff genommen wurde, obwohl bei den vielerlei vorhandenen Quellen und den zahlreichen erhalten gebliebenen Kunstdenkmalen eine reiche Ernte in Aussicht steht.

Unter den vielen offenen Fragen, die aus der Zeit Augusts des Starken von den älteren Geschichtschreibern dem heutigen Geschlecht zur Beantwortung über-

1*

lassen wurden, steht die Geschichte der Meissner Porzellanmanufaktur und der Dresdner Porzellansammlung mit an erster Stelle. Über Versuche und Anfänge war man seither nicht hinausgekommen, und erst in unseren Tagen sind energischere Anstrengungen gemacht worden, das ganze unermesslich reiche Material in seinen wichtigsten Werken zu veröffentlichen und der allgemeineren Kenntnis zugänglich zu machen. Hoffen wir, dass uns hierüber bald greifbare Resultate vorliegen werden. Unabhängig davon aber möge es der vorliegenden Untersuchung vergönnt sein, auf einem von der Forschung seither fast völlig unbeachtet gelassenen hervorragend wichtigen Gebiete, sowohl der Meissner Fabrik wie der Dresdner Sammlung, Klarheit zu schaffen.

Den Besuchern der Königlichen Porzellan- und Gefässsammlung zu Dresden wird zweifellos aufgefallen sein, dass hier im Gegensatz zu den meisten anderen Porzellansammlungen, die aus jüngerer Zeit stammen, sowohl unter den chinesischen und japanischen Porzellanen, wie auch unter den älteren Werken der Meissner Fabrik von einer und derselben Gattung sich häufig eine grössere Anzahl gleichartiger Stücke vorfindet, dass ausserdem aber die Dresdner Sammlung eine einzig dastehende reichhaltige Gruppe grossfiguriger Meissner Porzellane, darunter besonders viele prächtig modellierte Tierfiguren, besitzt. Alle diese Werke in ihrer so grossen, kaum zu übertreffenden Reichhaltigkeit sind noch heute Zeugnisse nicht nur des Sammelinteresses und des künstlerischen Geschmacks, sondern auch der mit ihrem Erwerb oder ihrer Entstehung verknüpft gewesenen, ursprünglichen Absicht des Begründers der Dresdner Porzellansammlung, Augusts des Starken.

Auf seiner Kavalierstour durch Europa hatte dieser noch als Prinz die hervorragendsten Kunstsammlungen seiner Zeit kennen gelernt, und er hatte auch zu beobachten Gelegenheit gehabt, wie die fürstlichen Besitzer ihre Schätze nicht lediglich in ihren „Kunstkammern" aufbewahrten, um sie den Gästen gelegentlich vorzeigen zu können, wie vielmehr sowohl die Privatgemächer, als besonders die Prunkräume der Schlösser und Paläste damit zu täglichem Genusse ihrer Schönheit und zur dekorativen Ausstattung erfüllt waren. Neben Werken der sogenannten hohen Kunst wurden besonders gern hierzu Kunstwerke in Gold und Silber verwendet, die schon wegen ihres hohen Materialwertes in Ansehen standen.

Der Schmuck der Tafel und des Büffetts spielte bei besonderen Anlässen an den Fürstenhöfen schon seit Jahrhunderten eine hervorragend wichtige Rolle. So wissen wir aus der auf eingehenden Aktenstudien fussenden Schrift des Freiherrn ô Byrn: „Die Hofsilberkammer und die Hofkellerei zu Dresden" (Dresden 1880), dass im April 1692 bei der Vermählung des älteren Bruders Augusts des Starken, des damaligen Kurfürsten Johann Georg IV., mit Eleonore Erdmuthe Luise, verwitweten Markgräfin von Brandenburg-Anspach, geborenen Herzogin zu Sachsen-Eisenach, in grossen Kästen Silber und Zinn nach Torgau geschafft worden war, um dort zur Besetzung eines „Thresours" zu dienen. Derselbe Kurfürst benutzte dann das Fest seiner Bekleidung mit dem englischen Hosenbandorden im Januar 1693, um in dem steinernen Saal, dem jetzigen Bankettsaal des königlichen Schlosses, seine Schätze in einem aufgestellten Tresor glänzen zu lassen.

August der Starke hatte, ehe er 1694 zur Regierung kam, auf seinen Reisen sicher schon manche kostbarer ausgestattete Prunkräume kennen gelernt, als sie bis dahin in dem kursächsischen Hofhalte gebräuchlich gewesen waren. Er hielt sich bekanntlich 1687 und 1688 in Frankreich auf und hatte den Reichtum und Glanz der Ausstattung des Schlosses zu Versailles aus eigener Anschauung kennen gelernt. Schon am 6. Dezember 1682 schrieb, wie ó Byrn berichtet, die Herzogin Charlotte von Orléans über die königlichen Empfangsräume von Versailles an ihre Schwägerin, die Kurfürstin von der Pfalz: „Wen ich E. L. jetzt verzehlen solte mitt was vor magnifisense alle diese Kammern gemöblirt und welche eine Mengte von silbergeschirr drinnen ist, würde ich Nimer aufhören. Es ist gewiss dass es meritirt gesehen zu werden.“ Es ist bekannt, dass August der Starke schon bald nach seinem Regierungsantritt, besonders aber seit 1697, seit seiner Erwählung zum König von Polen, grosse Anstrengungen machte, den Gold- und Silberschatz seiner Vorfahren so zu vermehren, dass dieser womöglich unter den fürstlichen Schätzen seiner Zeit den ersten Rang einnehme.

Der Hang zur verschwenderischen Prachtentfaltung war damals unter fast allen Fürsten Europas ziemlich gleichmässig verbreitet, sogar das „Theatrum Europaeum“ von Merian gab Kunde von solchem Aufwand an materiellen und künstlerischen Mitteln. In Band XVI 2, Pag. 244 wurde das Silberbüffett, das in dem Rittersaal des königlichen Schlosses zu Berlin zuerst bei dem Ordensfeste vom 19. Januar 1703 zur Geltung kam und das nach dem Entwurf von Eosander von Goethe errichtet worden war, in Kupferstich von M. Engelbrecht abgebildet. Aus dem früher so überaus bedeutenden Silberschatze der Hohenzollern ist fast allein gerade dieses Silberbüffett in seiner ursprünglichen Aufstellung noch erhalten, das damals nicht nur für einen vorübergehenden festlichen Anlass, sondern für alle Zeiten in dem Rittersaal des Berliner Schlosses als dessen dauernder Schmuck, allerdings insofern abweichend von dem Entwurfe, als der schöne Baldachin mit dem Vorhang und den Putten wegblieb, aufgebaut wurde. Der Entwurf zur Aufstellung und die heutige Gestalt dieses Silberbüffetts sind deshalb für uns von besonderem Interesse, weil wir darin ein greifbares Zeugnis zu erkennen vermögen, wie die Prunksucht der Zeit dahin gedrängt hatte, mit der früheren Sitte, solche Schätze der Vorsicht halber in festen Gewölben, „den Silberkammern“, verschlossen aufzubewahren und sie nur bei besonderen Gelegenheiten sehen zu lassen, zu brechen und jetzt mittels dieser Kostbarkeiten einen dauernden Schmuck zu schaffen. Zweifellos hat die dekorative Aufstellung solchen Silbergerätes als Wandschmuck vorbildlich gewirkt, auch noch als bald darauf das Interesse sich in nicht minder hohem Maasse dem Sammeln von Porzellan zuwandte, und als in dessen dauernder Aufstellung innerhalb der Wohn- und Prunkräume der Fürstensitze ein willkommener Schmuck erblickt wurde, der unbedenklicher offen dastehen konnte. So sind in den Schlössern der Hohenzollernfürsten die Porzellansäle im Schlosse zu Charlottenburg und im Schlosse Monbijou Zeugen dieser Einwirkung.

Weniger bekannt, aber darum nicht minder von Interesse ist der gleiche Übergang in Dresden. Hier zeigt sich sogar der Zusammenhang der dekorativen Aufstellung

des Porzellans mit der früher üblichen des Silbers noch viel augenfälliger und hier hat diese alte Sitte zu kunstgeschichtlich höchst wertvollen Schöpfungen geführt.

Der Kunstsinn und die Prachtliebe Augusts des Starken haben auf fast allen Gebieten der Kunst und des Kunsthandwerks seiner Zeit zu vielen hervorragenden Schöpfungen den Anlass gegeben. Vielleicht den stärksten Anstoss dazu empfand der Fürst in den Hochzeitsfeierlichkeiten seines Sohnes mit der Tochter des deutschen Kaisers im Jahre 1719. Die Anstrengungen, die August der Starke damals machte, um in jenen länger als einen Monat andauernden Festlichkeiten den Ruf seiner Residenz als der glänzendsten in Europa zu sichern, waren ganz ungeheure. Wenn man von jenem Zeitpunkte aus rückschauend seine künstlerischen Unternehmungen ins Auge fasst, so gewinnt man den Eindruck, als ob er lange Jahre vorher schon auf jenes Ziel hingearbeitet habe. Der Fürst hatte das Bedürfnis, die Schauplätze für seine glänzenden Hoffeste zu vermehren und künstlerisch auszugestalten. Davon zeugen die Erbauung des Dresdner Zwingers, die Umgestaltung des Palais im Grossen Garten zu Dresden, die Erwerbung des Holländischen Palais in Dresden-Neustadt, das von dem genialsten seiner Architekten, Matthias Daniel Pöppelmann, 1715 für den Grafen von Flemming errichtet worden war. Bei den Festen des Jahres 1719 wurden diese drei Bauwerke in glänzendster Weise eingeweiht. Ich werde demnächst in einem besonderen Werke über die kulturelle und kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Bauten und Feste im Zusammenhang berichten können.

Die Abbildungen, die von jenen Festen im königlichen Kupferstichkabinett zu Dresden vorhanden sind, verschaffen uns eine ziemlich genaue Vorstellung sowohl von dem Charakter jedes einzelnen dieser Feste und des dabei üblichen Hofceremoniells, wie auch von der damals neu eingerichteten Ausstattung der Prunkgemächer in den königlichen Schlössern. Unter diesen befinden sich auch Kupferstiche und Zeichnungen, in denen das Holländische Palais in seiner damaligen Gestalt und Ausstattung zu erblicken ist, wie es am 10. September 1719 dem ersten der sieben sog. Planetenfeste und dem sich anschliessenden Feuerwerk als Schauplatz diente. Für die in dem Palais abgehaltene Hoftafel war nun, wie wir aus zwei Zeichnungen zu erkennen vermögen, nicht etwa nur ein Prunkbüffett errichtet worden, sondern es war gegenüber jener Gewohnheit der Zeit, wie sie in dem Berliner Büffett sich äusserte, eine Neuerung getroffen worden, indem jetzt nicht bloss ein oder das andere Büffett, sondern an deren Stelle ein ganzer Büffettsalon mit Prunkstücken ausgestattet wurde.

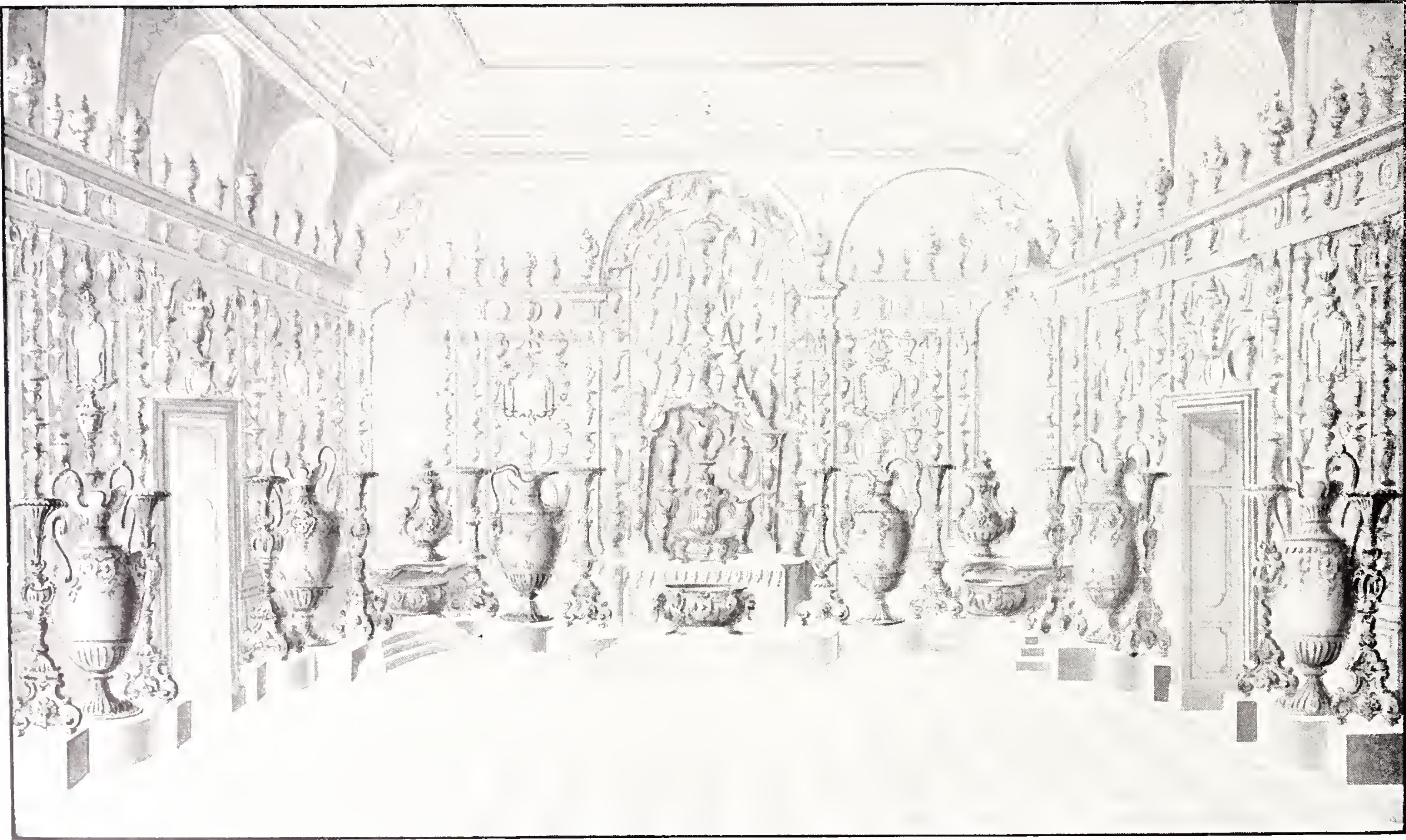
Die Einrichtung dieses Zimmers lässt uns weiterhin als sicher annehmen, dass hiermit nicht eine vorübergehende Dekoration, sondern eine dauernde Aufstellung beabsichtigt gewesen war, die sichtlich späterhin auch die Anregung dazu gegeben hat, eine Ausschmückung des ganzen Palais in ähnlicher Anordnung mit Porzellan vorzusehen. Jenes Büffettgemach enthält, wie sich aus den Formen der Geräte schliessen lässt, allerdings noch in der Hauptsache Geräte und Zierstücke aus Silber, von denen einzelne Stücke heute noch vorhanden sind. So sind die zwölf hohen Gueridons noch heute in dem Turmzimmer des königlichen Schlosses zu sehen. Ebenso lässt sich auch der grosse Schwenkkessel mit den Löwenköpfen in einem solchen des Grünen

Gewölbes wiedererkennen. Eine Reihe anderer Gefässe und Geräte ist bei ihren typischen Formen und der Kleinheit der Zeichnung nicht direkt mit ebensolchen Stücken des Grünen Gewölbes oder der Hofsilberkammer zu identifizieren, aber die Wahrscheinlichkeit spricht doch stark dafür, dass diese Pokale, diese Giesskannen und Giessbecken, die sog. Pilgerflaschen mit ihren Ketten, die Wasserblasen und -becken, die Wandleuchter, die damals sicher wegen ihrer Pracht und Eigenart ausgestellt wurden, im königlichen Besitze bis heute zumeist erhalten geblieben sind. Lediglich die vier mächtig grossen Vasen und die beiden ebensogrossen Kannen, deren Formen ja sehr gut zu erkennen sind, lassen sich heute als nicht mehr vorhanden bestimmen. Es ist bei dem Umfang dieser Stücke wohl schwerlich anzunehmen, dass hier gleichfalls silberne Gefässe abgebildet sind. Vielmehr scheinen wir es hier schon mit keramischen Erzeugnissen europäischer Abstammung, welche die Zierformen daran nicht verleugnen können, zu thun zu haben. Es wäre nicht unmöglich, dass auch noch unter den kleineren Stücken sich einzelne wertvolle keramische Erzeugnisse befunden hätten, etwa Theegeschirr, asiatisches Porzellan, oder rote Böttgerware, oder weisses sächsisches Porzellan, doch lässt sich dies nur vermuten. Dass zu jener Zeit schon das Porzellan, wenn auch vereinzelt, in dekorativer Weise aufgestellt wurde, das können wir schon aus einem Kupferstiche des im Jahre 1711 von Paul Decker zu Augsburg herausgegebenen Werkes „Fürstlicher Baumeister“ feststellen. Darin wird auf Blatt 48 ein sog. „Cabinet“ abgebildet, in dem allerhand Prunkstücke nach damaliger Sitte gezeigt werden. In der Beschreibung dazu heisst es: „Dieses Cabinet kann von lauter Spiegel um die Wände herum und von Porcellan auch goldener Leisten oder allerhand färbigen gläsernen rahmen eingeleget werden. An den Grotten können alle Ornamenta vergoldet seyn, worauf man allerhand Theezeug und andere geschirre setzen kann, die Grotten sollen gleichfalls mit Spiegelgläsern eingeleget werden u. s. w.“ Die Abbildung und Beschreibung selbst lassen uns erkennen, wie jene Porzellangeschirre noch nicht den alleinigen Bestandteil des Schmuckes bilden, sondern noch im Zusammenhang besonders mit künstlerisch geschmücktem Grottenwerk und mit Kaskaden, zu deren grösserer Wirkung Spiegel verwendet werden.

Der Büffettsalon des Holländischen Palais des Jahres 1719 soll dagegen in erster Linie durch die ausgestellten Gegenstände das Interesse des Beschauers erwecken. Dass diese Stücke aber nicht nur vorübergehend so ausgestellt und aufgestellt sein sollten, das lehrt die ganze Art, wie der Salon dazu hergerichtet wurde. Um das ganze Zimmer herum läuft ein Sockel, auf dem die grösseren Schaustücke aufgestellt sind, dem Fusse jedes Stückes entsprechend ist dieser Sockel ausgeschweift. Die Wände sind, im Anschluss an die Lünettengliederung der Hohlkehle unter der Decke, durch Lisenen in je drei Felder geteilt und durch ein Hauptgesims abgeschlossen. Jedes Wandfeld (auch die Felder über den Thüren in der Mitte der Seitenwände) sowie die Lisenen sind mit Konsolen versehen, um in symmetrischem Arrangement die Gefässe samt Tellern zu tragen. Die seitlichen Felder jeder Wand zeigen als Mittelstück je einen Leuchter mit Spiegelfeld, wie solche heute noch ähnlich im königlichen Schlosse vorhanden sind. In die Ecken der Rückwand sind hohe, bis in das Hauptgesims ragende Spiegel mit Konsoltischen übereck eingelassen und mit der

ganzen, für die Aufstellung der Schaustücke besonders hergerichteten Wandverkleidung fest verbunden. Ebenso ist auch die Mitte der Rückwand für die Aufstellung der hervorragendsten Zierstücke unter Durchbrechung des Hauptgebälkes und Errichtung eines mit Baldachin bekrönten Aufbaues über einem Schautische besonders hergerichtet. Das ringsum laufende Hauptgebälk der Wandverkleidung lässt endlich eine ausgesprochene Rücksichtnahme auf die dauernde Aufstellung von Zierstücken erkennen. Denn Architrav und Platte des Gebälkes sind so stark ausladend gebildet, dass dieser zur Aufstellung kleinerer, jene zur Aufstellung grösserer Gefässe tauglich sind, während noch der dazwischen liegende Fries durch angeklammerte Teller geschmückt werden konnte. Wir wissen leider nicht, wer den Entwurf zu jenem Büffettzimmer gemacht hat, wir besitzen aber eine Nachricht, die einiges Licht darüber zu verbreiten in der Lage ist, da sie augenscheinlich damit im Zusammenhang steht. Am 14. Dezember 1718 wurde im Auftrage des Königs aus Warschau nach Dresden geschrieben: „A présent que toutes les pièces du buffet sont faites, Il souhaiterait qu'on fit des desseins de la manière de l'arranger. Sa Mté. veut que Mrs. Le Plat, Longuelune, Dinglinger et autres fassent des projets, chacun suivant son Génie. Pour cet effet il faudra bien montrer les pièces dont le buffet doit être composé afin qu'ils puissent se régler là dessus. Quand ces dessins seront faits Sa Mté. veut que vous les luy envoyiez et en même temps celuy de Berin (Beraìn) que Mr. Le Plat a apporté de Paris et qui doit être chez Mr. Le Plat, chez Mr. Naumann ou dans le Grüne Gewölbe."

Es ist wahrscheinlich, dass der Gesamteindruck dieses Büffettsalons August dem Starken den Gedanken nahe legte, den Hausschatz der Wettiner in dem Grünen Gewölbe in ähnlicher Anordnung neu zur Aufstellung zu bringen, wie dies bekanntlich in den Jahren 1721—1724 in einer Weise geschehen ist, dass sie noch heute bei ihrer ursprünglichen Erhaltung neben den ausgestellten Kostbarkeiten als eine besondere Sehenswürdigkeit erscheinen muss. Die Ausführung dieses Planes hat es dann mit sich gebracht, dass die im Jahr 1719 in dem Büffettsalon des Holländischen Palais zunächst für längere Zeit aufgestellten Prunkstücke, die ja zum Teil aus dem Grünen Gewölbe, zum Teil aus der Hofsilberkammer entnommen gewesen waren, wieder zumeist nach dem Grünen Gewölbe überführt wurden, und dass also hierfür im Holländischen Palais ein Ersatz geschaffen werden muste. Diesen fand August der Starke in seiner Porzellansammlung, die infolge der Erwerbungen der letzten Jahre aus kleinen Anfängen jetzt einen Umfang gewonnen hatte, der auf die Vereinigung aller Stücke in einem Hause hindrängte. Da aber gleichzeitig die Meissner Porzellanmanufaktur immer leistungsfähiger geworden war und schon beachtenswerte Stücke an den Hof geliefert hatte, so lag der Gedanke nahe, nachdem einmal der Plan zur Aufstellung der Porzellansammlung gefasst war, auch diese einheimischen Erzeugnisse damit zu verbinden, ja zu diesem Zwecke noch besonders schöne Stücke eigens anfertigen zu lassen. Allmählich musste dann bei dem Ruhmsinne und der Prachtliebe des Fürsten diese Absicht eine Gestalt annehmen, für deren Verwirklichung die Räume des von Flemming 1717 erkauften Palais nicht mehr ausreichten, so dass dessen erweiterter Ausbau als notwendig erscheinen muste. Schon im Jahre 1722 soll August der Starke hierzu die



Büffettsalon im Holländischen Palais zu Dresden 1719.

Absicht gehabt haben, doch waren damals schon die Pläne sicher noch nicht genügend ausgereift. Erst im Jahre 1729 wird für das Holländische Palais, wie es damals noch hiess, unter den jährlichen Baudeputatsgeldern eine grössere Summe angesetzt, so dass also in diesem Jahr der Erweiterungsbau erst begonnen haben kann. Verschiedene andere Umstände sprechen dafür, dass die Pläne hierzu erst kurz vorher entstanden sind.

Ehe wir hierauf näher eingehen, möge die Entstehung der Porzellansammlung und deren Einfluss auf die Erzeugnisse der Meissner Fabrik zunächst beleuchtet werden. Schon die Vorgänger Augusts des Starken hatten, wie uns aus urkundlichen Nachrichten Klemm, Grässe und ô Byrn berichten, einzelne Stücke chinesischen und japanischen Porzellans gelegentlich erworben. In den letzten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts boten holländische Kaufleute auf den Leipziger Messen Porzellanwaren feil, und zwar mit solchem Erfolge, dass nach Engelhardts Ermittelungen damals ungeheure Summen, wie aus ganz Europa so besonders auch aus Sachsen, über Holland nach Japan und China für Porzellan strömten, welches der vornehmen und reichen Welt für einen der ersten Luxusartikel galt. Wenn schon unter des Fürsten Vorgänger, dem Kurfürsten Johann Georg IV., die Porzellanankäufe von den holländischen Kaufleuten bedeutende Ausgabeposten in den Rechnungen aufwiesen, so soll schon in seinen ersten Regierungsjahren August der Starke (nach Engelhardt) Hunderttausende dafür verwendet und mit seiner leidenschaftlichen Sammellust des asiatischen Fabrikats den ganzen Hof angesteckt haben.

Gerade dieses überaus lebhafte Interesse des Fürsten und seiner nächsten Umgebung für jene kostbare und teure ausländische Ware ist ja recht eigentlich die treibende Kraft gewesen, die schliesslich die Entdeckung des Geheimnisses der Porzellanherstellung herbeigeführt hat. Denn bekanntlich hatte ja der gelehrte Naturforscher und Physiker Ehrenfried Walter von Tschirnhaus (1651—1708), der das Wort von Sachsens porzellanenen Schröpfköpfen geprägt hat, womit er die chinesische Ware meinte, die so viel Geld kostete, nicht nur selbst (wenn auch mit ungenügendem Erfolge) sich bemüht, durch die Erfindung des Porzellans dem Geldabflusse in Sachsen Einhalt zu thun, sondern auch den „Goldmacher“ Johann Friedrich Böttger zur Fortsetzung seiner eigenen Versuche bestimmt, womit dieser dann zu den glücklichsten Ergebnissen gelangt ist.

Die hohe Wertschätzung und das Vorhandensein des asiatischen Fabrikates in königlichem Besitz wird noch dadurch besonders bezeugt, dass lange Jahre hindurch nach Begründung der Meissner Fabrik (1710) sowohl in dem zuerst angefertigten roten sog. Böttgerporzellan, wie in dem erst seit 1716 in vollkommener Güte hergestellten weissen Porzellan zumeist die Formen und deren Verzierungen nach dem Vorbilde jener chinesischen und japanischen Werke gewählt wurden. Bei der Begründung der Meissner Fabrik hatte August der Starke in dem Dekret des 23. Januar 1710 zugleich mit der Bekanntgabe, dass es auch gelungen sei, weisses Porzellan herzustellen, die Hoffnung ausgesprochen, „dass in Zukunft bey rechter Einrichtung und Veranstaltung dergleichen weisses Porzellan, wie bereits bei dem rothen erweislich gemacht worden, dem Indianischen an Schönheit und Tugend, noch

mehr aber an allerhand Façons und grossen, auch massiven Stücken, als Statuen, Columnen, Servicen etc. weit übergehen möchten.“ Diese Worte bestätigen wiederum, wie man nicht damit zufrieden war, in der Masse und in ihren Qualitäten ein ebenbürtiges Erzeugnis erreicht zu haben, sondern auch in den Formen und Farben den Ehrgeiz hatte, diese zu erreichen, womöglich zu übertreffen. Dann würde auch der „Goldmacher“ Böttger seine Versprechungen, wenn auch nicht im eigentlichen Sinne, erfüllt haben, und Sachsen hätte die grossen Summen, die in Europa für asiatisches Porzellan verausgabt wurden, an sich zu ziehen vermocht. Schon am 28. November 1709 wurden darum Böttger, als er noch auf der Festung Königstein seine Versuche machte, aus königlichem Besitz acht Modelle von chinesischen weissen Figuren und von bunten Porzellanen zugeschickt.

Aber die Vorliebe des Fürsten für jenes teure und kostbare ausländische Porzellan liess nun nicht etwa nach, seitdem man im eigenen Lande die Möglichkeit hatte, ähnliche Werke anzufertigen, sondern sie wurde im Gegenteil dadurch nur noch gesteigert. Neben mancherlei Einzelankäufen trafen gerade im ersten und zweiten Jahrzehnt des Bestehens der Meissner Fabrik mehrere umfangreiche Erwerbungen zusammen, wodurch erst die Dresdner Porzellansammlung zu einem selten kostbaren, ja einzig dastehenden Besitztum des Fürsten geworden ist. Seine Leidenschaft im Sammeln dieser Werke hat August der Starke einmal selbst charakterisiert, als ihm Graf Flemming die Orangerie von Übigau zum Kauf angeboten hatte und er darauf am 22. Mai 1726 antwortete: „Ne scavez vous pas qu’il est des oranges comme des porcelaines, que ceux qui ont une fois la maladie des uns ou des autres ne trouvent jamais qu’ils en ayent assez et que plus ils en veulent avoir.“ Die Anspielung auf seine Vorliebe für Porzellan war hier um so passender, als Graf Flemming der gleichen Neigung früher gehuldigt und die von ihm zusammengebrachte Sammlung schon am 17. September 1715 an August den Starken verkauft hatte. Um diese Zeit war der Fürst von jener „Krankheit“ besonders befallen gewesen, er suchte damals nicht nur für seine Sammlung, sondern auch zum Hofgebrauch „echtes“ Porzellan zu erwerben und liess deshalb am 13. März 1715 an seinen in Paris weilenden Agenten, den Architekten Le Plat, schreiben: „touchant les Porcellaines, sur quoi Sa Majesté m’ordonna de vous dire, que vous pouvez continuer à faire travailler au service suivant le dit mémoire. Mais Elle entend, que toutes les porcellaines, que vous acheptez, soit de veritable porcellaine des Indes, car si ce n’en étaient pas, Elle n’en voudrait point.“ Ein solches von Le Plat angekauftes Service kostete die Summe von 3005 Ecus und wurde in Dresden von dem Hofgoldschmied Irminger in Silber gefasst, woraus wir wiederum ersehen können, wie hoch dasselbe von dem Fürsten geschätzt wurde. In gleicher Weise wie Le Plat benutzte August der Starke im darauffolgenden Jahre 1716 den Grafen Lagnasco als Agenten für seine Porzellanankäufe. Dieser war damals angeblich in Erbschaftsangelegenheiten nach Holland gereist und erfüllte zugleich den Auftrag, Delfter Gut, japanisches und chinesisches Porzellan anzukaufen. Im nächsten Jahr 1717 machte der Fürst dann seine umfangreiche Erwerbung von dem Könige von Preussen, darunter die grossen chinesischen Vasen, die sog. „Dragonervasen“. Nach den vorhandenen Lieferscheinen ging die erste Sendung am 29. April aus Oranienburg

und die zweite am 1. Mai aus Charlottenburg an ihn ab. Eine grosse Anzahl chinesischer und japanischer Porzellan-Gefässe ging dann 1722 laut einer noch erhaltenen Spezifikation aus dem Nachlass des Kriegsrats Raschke sehr billig in den Besitz des Fürsten über, ebenso in demselben Jahr eine Anzahl Schüsseln und Teller aus dem Besitz des Hofmarschalls Löwenthal. Von anderen Porzellanankäufen sind noch Rechnungen, jedoch ohne Angabe des Datums vorhanden.

Nach allen diesen Erwerbungen schien zunächst, soweit uns urkundliche Nachrichten darüber unterrichten, die Sammelleidenschaft Augusts des Starken in Bezug auf asiatisches Porzellan befriedigt gewesen zu sein. Wir sind nur noch über eine bedeutende Erwerbung dieser Art aus den Akten der Meissner Manufaktur unterrichtet, aus einer Zeit, als der Fürst schon den Plan zu verwirklichen suchte, seine gesamten Porzellanschätze in einem Palais, dem Holländischen, später aber danach genannten Japanischen, zu einer Sammlung bez. zu dessen Ausstattung zu vereinigen. Zu diesem Zwecke wurden im August 1730 alle diejenigen Schaustücke aus japanischem Porzellan, die bis dahin in dem neuen Audienzgemach des königl. Schlosses aufgestellt gewesen waren, nach dem Holländischen Palais hinübergeschafft. Es waren immer nur einzelne Stücke jeder Art vorhanden gewesen, diese mussten jedoch dem ganzen Plan der Ausstattung des Japanischen Palais entsprechend zu ganzen Garnituren vervollständigt werden. Hierzu scheint die Porzellanhändlerin Elisabeth Bassetouche zu Dresden in ihrem Gewölbe die geeigneten Stücke vorrätig gehabt zu haben; von ihr wurde laut einem Verzeichnis vom 3. Januar 1731 das Fehlende erworben. Es werden darin fünfundzwanzig verschiedene Sorten von Garnituren zu je 5 Stück, von Urnen, Vasen und Platten in verschiedener Anzahl angeführt, zumeist unter der Bezeichnung „de Jappon“ oder „de vieux Jappon“ oder auch „de tres vieux Jappon“, auch noch mit anderen für den Spezialisten schätzenswerten Angaben. Der geforderte Preis betrug insgesamt 8160 Thaler, wurde aber auf 4070 Thaler ermässigt. Mit dieser letzten Erwerbung scheint in der Hauptsache die Sammlung Augusts des Starken, soweit asiatisches Porzellan dabei in Frage kam, abgeschlossen gewesen zu sein.

In der Folgezeit wurde nur noch einmal in grösserem Umfange von seinem Sohne, August III., japanisches Porzellan erworben, und zwar der ganze Vorrat derselben Firma Bassetouche im Jahr 1757, der auf 17000 Thaler taxiert worden war, doch für nur 6754 Thaler erworben wurde. Darunter mag allerdings viel sogenannte Exportware befindlich gewesen sein. Seit dieser Zeit hat die Sammlung asiatischen Porzellans überhaupt keinen nennenswerten Zuwachs erhalten, so dass also die heute noch ohne Beispiel dastehende Dresdner Sammlung im wesentlichen als die eigenste Schöpfung Augusts des Starken angesehen werden muss, die unter den mannigfachen Ruhmestiteln, die jener Fürst sich in der Pflege der Kunst erworben hat, an hervorragender Stelle genannt zu werden verdient. Bisher ist allerdings diese einzig dastehende Sammlung lange nicht nach Gebühr gewürdigt worden, und erst die genauere Kenntnis dieses hochentwickelten asiatischen Kunstgebietes wird uns die Erkenntnis verschaffen, mit wie grossem Geschick und Glück zumeist jener Fürst Werke zu sammeln verstand, die heutzutage auch bei Aufbietung der grössten Mittel nicht mehr für Europa zu beschaffen sein würden.

2*

Aber der Ruhm der Dresdner Porzellansammlung beruht nicht allein auf dem Besitz dieser Werke, er ist vielmehr in nicht geringerem Grade ihrem reichen und einzigen Bestande von Alt-Meissner Porzellanen zuzumessen. Auch hier sind die künstlerischen Absichten Augusts des Starken für die Entstehung vieler Werke der Anlass gewesen, und gerade die Fülle des Vorhandenen aus der ersten und besten Zeit der Meissner Manufaktur ist wiederum noch heute ein Zeugnis seiner eigenartigen Geschmacksrichtung und steht in engem Zusammenhang mit der von ihm geplanten Ausstattung des Japanischen Palais.

Es ist schon darauf hingewiesen worden, dass mit dem Plane der Ausstattung dieses Palais auch dessen erweiterter Umbau in ursächlichem Zusammenhang stand, und dass nach den Ausgabeposten im Jahre 1729 damit der Anfang gemacht worden ist. Die schwierige Frage nach den Urhebern der Pläne für den Umbau kann hier füglich ausser acht gelassen werden, da uns ja die eigentliche Baugeschichte des Palais nicht zu beschäftigen hat (vergl. Paul Schumann, Barock und Rokoko. Leipzig 1885. S. 38 ff.). Nur das möge hervorgehoben werden, dass Pöppelmann, der Erbauer des Zwingers, in seinem mit einer Widmung vom 1. Mai 1729 versehenen Zwingerwerk auch das von ihm für den Grafen Flemming erbaute Holländische Palais abgebildet hat, ohne dass er von der Absicht, dieses anders zu gestalten, ein Wort erwähnt. Sollte ihm diese Absicht des Königs wirklich noch nicht bekannt gewesen sein, oder aber sollte er in der Voraussicht, dass seine Schöpfung durch den Umbau so gut wie vernichtet werde, die Erinnerung daran im Bilde haben festhalten wollen? Wer nun aber auch die Pläne für den erweiterten Umbau angefertigt haben mag, ob de Bodt oder Longuelune, Pöppelmann selbst ist dabei sicher zu Rate gezogen worden, ja wir dürfen heute noch die chinesischen Hermen an den Pfeilern des Hofes auf seine eigene Erfindung zurückführen. Ebenso aber scheint er für die innere Ausstattung des Palais und die Aufstellung des Porzellans darin die frühesten Entwürfe gemacht zu haben. Die späteren Entwürfe dazu sind offenbar auf einen mehr klassicistisch geschulten Architekten zurückzuführen.

Im Königlichen Oberhofmarschallamte zu Dresden ist noch heute eine Anzahl von etwa zweihundert Bauzeichnungen vorhanden, die uns die genauesten Aufschlüsse über Augusts des Starken Pläne des Umbaus und der Ausstattung zu verschaffen vermögen. Ausserdem aber besitzen wir noch darüber das Zeugnis eines Zeitgenossen, J. G. Keyssler, der in seinen gedruckten Reiseberichten (J. G. Keysslers Neueste Reisen. Erste Auflage. Hannover 1740) eine Schilderung der geplanten Porzellandekoration der einzelnen Gemächer des Palais, datiert vom 23. Oktober 1730, hinterlassen hat, die offenbar auf Kenntnis der Planzeichnungen beruht. Eine nicht geringe Anzahl der Bauzeichnungen und Dekorationsentwürfe des Japanischen Palais im Oberhofmarschallamte lässt sich durch die dazu gehörigen vom 31. Mai 1735 datierten Grundrisse zeitlich genau bestimmen, woraus wir ersehen, dass auch Augusts des Starken Sohn, August III, den Plan seines Vaters beibehielt und nur im einzelnen an der Dekoration des Innern nach dem Vorschlag der nach Pöppelmanns Tode (1733) massgebenden Architekten Änderungen treffen liess.

Aus den mit dem ausgeführten Bau im wesentlichen übereinstimmenden Grundrissen erkennen wir, dass von dem älteren Pöppelmannschen Palaisbau der an der Elbe

gelegene Hauptbau mit doppelreihiger Zimmerordnung und mit seinem von der Neustadt aus zugänglichen Treppenhause beibehalten wurde, dass diesem aber (an Stelle der vorhanden gewesenen niedrigen freistehenden Seitenflügel) zwei Seitenbauten angegliedert und ein Vorderbau (jedesmal mit einreihiger Zimmerordnung) vorgelegt wurde. Dadurch entstand ein Gebäudekomplex um einen oblongen Binnenhof, der durch vorspringende Eckpavillons und durch Vorlagen in der Mitte jeder Seite gegliedert wurde. Der Vorderbau bekam im Erdgeschoss eine grosse Halle und im rechten Eckpavillon einen Treppenaufgang, im Obergeschoss eine der Länge der Halle entsprechende Galerie. Ebenso war an der Elbseite des Hinterbaues eine nach den anstossenden Räumen der beiden Eckpavillons offene Galerie projektiert. Dagegen war an der Hofseite desselben links von dem Treppenhause eine Kapelle, rechts davon ein Schlafgemach vorgesehen. Diese Räume und die Galerien, ebenso die Mittelgemächer der Seitenbauten hatten eine doppelte Fensterreihe, entsprechend der Gliederung in Hauptgeschoss und Mezzanin. Dagegen waren die in den Seitenbauten zwischen den Eckpavillons und den Mittelgemächern gelegenen Zimmer in zwei Geschosse getrennt, und davon sollte das obere Geschoss vom Balkon der Hofseite aus zugänglich sein. In dem Binnenhofe hatten die Seitenbauten je eine vorgelegte offene Bogenhalle im Erdgeschoss, sowie im Obergeschoss je ein Terrasse, die durch einen Balkon vor dem Elbbau verbunden wurden. Sämtliche Schäfte des Erdgeschosses hatten Figuren von Chinesen in Hermengestalt bekommen, ein Schmuck, der an die Hermen der Zwingerpavillons erinnert. Wie dieser plastische Schmuck auf den Inhalt des Gebäudes hinweisen sollte, so waren ausserdem noch im Erdgeschoss und auf den Brüstungen des Balkons grosse porzellanene Vasen und Kübel mit Pflanzen aufgestellt, ja, die Schäfte des Hauptgeschosses hatten noch Konsolen erhalten, um grosse Porzellanvasen zu tragen. Auch die Schauseite des Vorderbaues sollte einen Schmuck erhalten, der die Bestimmung des Gebäudes erkennen liess. Die der mittleren Vorlage vorgelegte zweigeschossige offene Halle zeigt bekanntlich noch heute als Giebelschmuck ein Relief: Chinesen und Sachsen bringen huldigend die porzellanenen Erzeugnisse ihres Landes dem Genius Sachsens.

Die Zeichnungen des Oberhofmarschallamtes für die Ausschmückung des Japanischen Palais sind im wesentlichen in zwei Gruppen zu gliedern, von denen die eine die Planung der Ausstattung des Palais noch aus der Zeit Augusts des Starken aufweist, während die andere, zu der die von 1735 datierten Grundrisse gehören, erst in der Zeit Augusts III. entstanden ist. Der Zeitpunkt der Entstehung der ersten Gruppe wird dadurch annähernd bestimmt, dass die vom 23. Oktober 1730 datierte Beschreibung der Ausstattung des Palais in Keysslers neuesten Reisen mit einem zu jener Gruppe gehörigen Grundrisse insoweit übereinstimmt, als die in die einzelnen Räume eingeschriebenen Sorten von Porzellan, die darin zur Aufstellung kommen sollten, ziemlich in der gleichen Folge von Keyssler angeführt werden. Diese Gruppe kann also jedenfalls nicht aus späterer Zeit herrühren. Dass beide Gruppen nicht von einem und demselben Künstler entworfen und angefertigt sein können, das ergiebt sich aus dem in der Ausstattung zur Erscheinung kommenden verschiedenen Formgefühl und aus der Verschiedenheit der technischen Behandlung. Die Pläne der ersten Gruppe

haben ausserdem ihre erklärenden Beischriften in deutscher, die der zweiten in französischer Sprache, welcher Umstand bezeichnend ist für die aus der verschiedenen Formensprache beider Gruppen ersichtliche Herkunft der Schulung ihres jeweiligen Urhebers. Die erste Gruppe scheint demnach aus dem Atelier Pöppelmanns, die zweite aus dem de Bodts oder Longuelunes entsprungen zu sein. Dass bei der ersten Gruppe August der Starke persönlich wesentlichen Anteil hatte, lässt sich daraus erkennen, dass auf dem ältesten der zugehörigen Grundrisse von seiner Hand in Graphit in die einzelnen Räume die dafür zur Aufstellung geplante Sorte von Porzellan eingeschrieben wurde, welche Schrift zum Teil ausgewischt wurde, um mit Tinte von anderer Hand wiederholt zu werden.

Als Keyssler sich in Dresden aufhielt, befand sich schon die Porzellansammlung in dem alten Holländischen Palais und zwar in dem zweigeschossigen Hauptbau, der bei dem Umbau erhalten blieb, aber in der Anordnung der Gemächer des oberen Geschosses eine Änderung erfuhr. Seine Beschreibung des Palastes und der geplanten Ausstattung lautet wie folgt:

„Der Japanische Pallast in Alt Dresden (erst seit Anfang des Jahres 1732 erhielt dieser Theil der Stadt bekanntlich die Bezeichnung Neustadt) nahe am weissen Thore gehörte sonst den Grafen von Flemming. . . Die Menge des allhier befindlichen einheimischen und ausländischen Porzellans ist nicht zu beschreiben, und wird dasjenige allein, so zum Küchengeräthe gehört auf eine Million Thaler geschätzet. In einem der obern Zimmer sieht man die 48 grossen Gefässe aus weissem und blauem Porzellan, für welche der König von Pohlen dem itzigen Könige in Preussen ein Regiment Dragoner gegeben hat. . .

Seit 1½ Jahren ist verbothen, kein ganz weisses Porzellan mehr zu verkaufen, sondern denjenigen Profit, welchen auswärtige Künstler mit Vergoldung und Anmalung desselben machten, im Lande selbst zu ziehen, und werden zu solchem Ende 40 Maler unterhalten, welche gute Arbeit en mignature liefern. . .

Dieser schöne Palast wird anitzt niedergerissen und ins Viereck mit 4 Eingängen wieder aufgeführet. Die Aufsicht über solchen kostbaren Bau haben der General Bodt und die drei Oberlandbaumeister Pöpelmann, Longlue und Knevel (Longuelune und Knöfel). Das prächtige Hauptportal wird insbesondere ein Zeugniss von der Baukunst des erstgedachten Generals ablegen. Die Zimmer des untersten Stockwerkes werden eine Höhe haben von 20 Fuss und mit lauter chinesischen und japanischen Porzellan gezieret seyn. In die Zimmer des obersten Stockwerkes, das 38 Fuss hoch werden soll, kommt kein anderes als meissnisches Porzellan und besteht das erste Zimmer in einer Galerie, welche 38 Fuss in der Höhe und 270 Fuss in der Länge hält. Es wird solches mit allerhand sowohl einheimischen, als ausländischen Vögeln und Thieren von purem Porzellan, in ihrer natürlichen Grösse und Farben meublirt, und kann man an denenjenigen Stücken, welche schon fertig sind, die Kunst und Schönheit nicht genug bewundern. Das Brustbild des itzigen königlichen Kurzweiligen Raths Joseph ist gleichfalls so wohl gerathen, als man von dem geschicktesten Bildhauer verlangen könnte. Zwischen den obgedachten Thieren kommen rothe Gefässe von unterschiedener

Erfindung zu stehen, und damit die Abdrücke der Thiere jederzeit rar und kostbar bleiben mögen, sollen die Formen derselben zerschlagen werden.

Das 2te Zimmer soll mit vielerley Arten Porzellan von Seladonfarbe und Gold besetzet, die Wände aber mit Spiegeln und anderen Zierrathen versehen werden. Das 3te Zimmer wird Porzellan von hochgelber Farbe mit Gold meubliret haben.

Das 4te ist ein Saal, worinnen dunkelblaues mit Golde geziertes Porzellan Parade machen wird. Das 5te Zimmer soll Porzellan von Purpurfarbe mit Golde haben. Hierauf folget die grosse Galerie von obiger Höhe und von 260 Fuss in der Länge. Gleich beim Eintritte derselben wird sich ein grosser Baldachin zeigen, worunter ein Glockenspiel von Porzellan hängt. Wo sonst der Stuhl sein sollte, wird eine Uhr, die 6 Fuss in ihrer Höhe hat, stehen und hinter derselben wird ein verborgener Platz für einen Organisten, der das Glockenspiel regieren kann, angelegt sein. Diesem Werke gegenüber und am andern Ende der Galerie wird sich der Audienzthron zeigen, der in allem eine Höhe von 28 Fuss und 3 Stufen hat. Beyde Seiten werden mit 4 Säulen von Spiegelglass prangen, deren Höhe von 32 und der Diameter von $1\frac{1}{2}$ Fuss ist. Diese Galerie wird mit meissnischen Porzellane nach der alten indianischen Art, die Wände aber mit Spiegeln und andern vergoldeten Zierrathen meubliret seyn.

Gleiche Bewandtnis soll es mit den Wänden des 7ten Zimmers, welches graues Porzellan mit Golde in sich halten wird, haben.

Das 8te Zimmer soll zum Tafelgemache dienen und mit Porzellan von bleumourant Farbe und Golde besetzet seyn. Die Zierrathen der Wände werden mit den zweyen vorhergehenden Gemächern überein kommen, und solche auch in dem folgenden 9ten beybehalten werden, welches für das Buvet von grünem Porzellane mit Golde ausersehen ist.

In dem 10ten oder dem Federzimmer wird das Bett nebst den Tapeten von indianischen Vogelfedern und das Porzellan von Pfirsichblüthen-Farbe und Golde seyn. Die Zierrathen der Wände gleichen den vorhergehenden.

Das elfte Gemach soll zu einer römisch-katholischen Kapelle dienen, und das darinnen befindliche Porzellan, woraus die Kanzel, die Orgelpfeifen, der massive Altar (so 24 Fuss hoch wird) und verschiedene andere Dinge bestehen, von weisser Farbe mit Golde seyn. In diese Kapelle kommen die porzellanenen Statuen der 12 Apostel beynahe in Lebensgrösse und gleichfalls von weiser Farbe, und müssen dergleichen grosse Stücke über Jahr und Tag stehen, um recht trocken zu werden, ehe sie ins Feuer gebracht werden, widrigenfalls springen sie. Die Wände sollen mit Bas-reliefs aus Porzellan gezieret werden.

Die Aussicht aus dem japanischen Pallaste über die Elbe nach Dresden und den umliegenden Höhen ist vortrefflich, darum wählt man kein anderes Gebäude, sondern erweitert dieses.

Der Garten soll gleichfalls vergrössert und 200 Fuss weiter in die Elbe hinein geleget werden. Seine Bassins werden mit Marmor eingefasset, und die darinnen befindlichen vielen Statuen aus Marmor und Porzellan seyn. Der Hof des Pallastes

selbst wird mit Marmor gepflastert, und die Wände mit grossen Gefässen von Porzellan besetzet."

Diese Ausführungen Keysslers sind in vielfacher Hinsicht von Wichtigkeit. Sie sind so eingehend und geben viel mehr, als aus den Plänen allein entnommen werden kann, so dass wir annehmen müssen, ihr Urheber sei von einem Mitgliede des Oberbauamtes über alles genau unterrichtet worden und zwar an der Hand der dafür schon ausgeführten Zeichnungen.

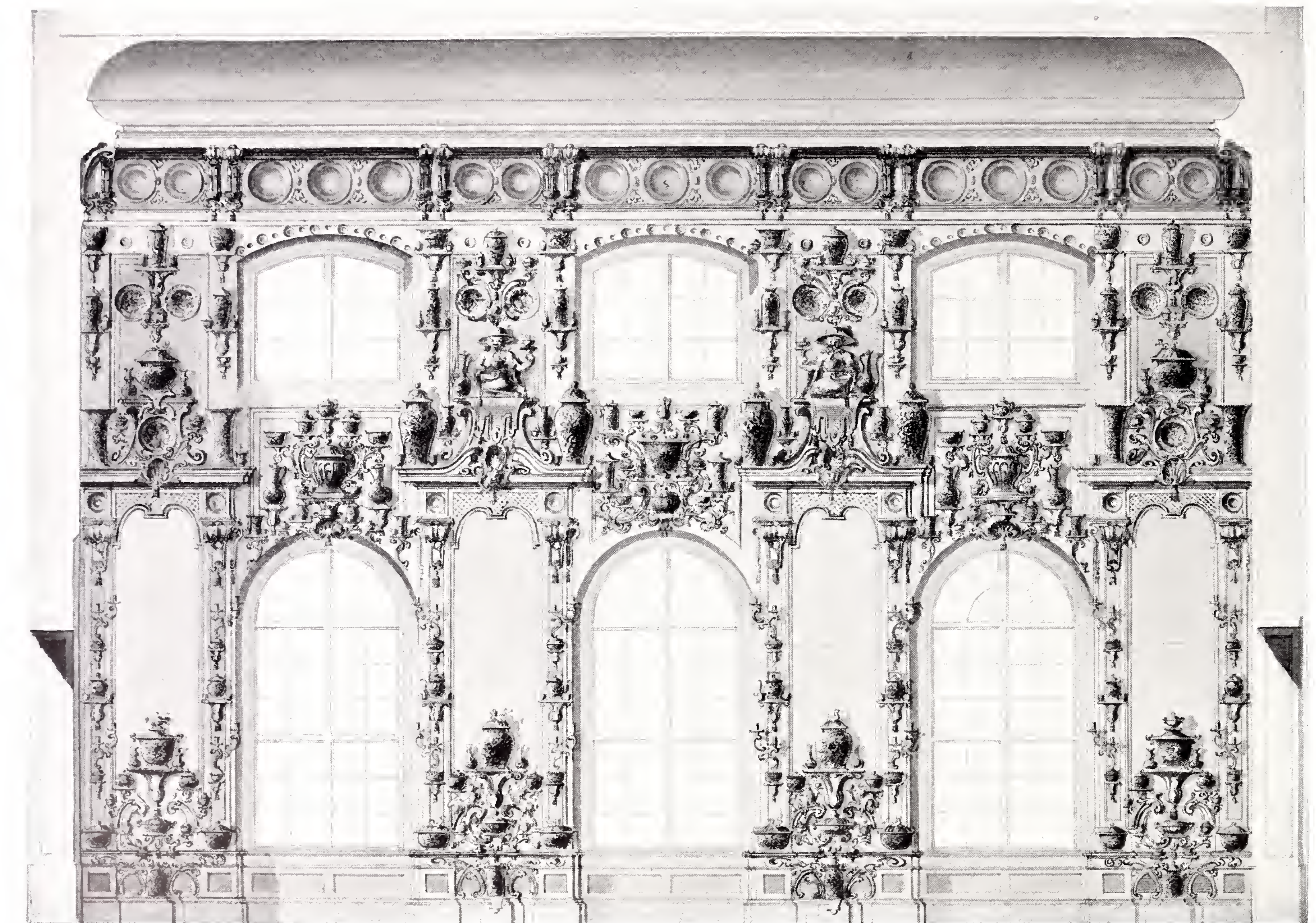
Die Inschriften des ältesten Grundrisses zu dem umgebauten Palais stimmen nämlich, wie erwähnt, mit den Angaben Keysslers auffallend überein. Wenn wir der Nummerierung des Keysslerschen Rundganges durch das Obergeschoss des Palais folgen, so gelangen wir aus der in den rechten vorderen Eckpavillon eingebauten Treppe in die vordere Galerie, welche auf dem Plane die Bestimmung enthält „allerhand Tiere mit Roth laquierten Porcellan oder Braunen Porcellan". Das 2te Zimmer (der anstossende linke vordere Eckpavillon) hat die Schrift „Seladon Porcell." Das 3te Zimmer (das vordere Seitenzimmer des linken Seitenbaues) Pallie-Porcell. (strohgelb). Das 4te Zimmer (das Mittelgemach des linken Seitenbaues) Dunkelblau vergold. Porcellan. Das 5te Zimmer (das hintere Seitenzimmer des linken Seitenbaues): Purper Porcell.

Die dann folgende an der Elbseite des (alten) Hinterbaues angelegte grosse Galerie ist nach den anstossenden Gemächern der Eckpavillons zu geöffnet und wird von diesen an den Schmalseiten lediglich durch je zwei eingestellte freistehende Säulen abgeschlossen. Der ganze langgestreckte Raum zeigt an den beiden Schmalseiten die Stufen für das Glockenspiel und den Thron eingezeichnet und enthält die Beschreibung: „Die Porcellans nach der alten Indianischen Arth", welche Worte mit Keysslers Angaben genau übereinstimmen und durch diese noch dahin erläutert werden, dass damit meissnische Nachahmungen gemeint sind.

Das 7te Zimmer (das hintere Seitengemach des rechten Seitenbaues) enthält abweichend von Keyssler die Bestimmung: Retirade. Porcellan mit kleinen Figuren. Das 8te Zimmer (der Mittelraum des rechten Seitenbaues) stimmt wieder in seiner Bestimmung als Speisezimmer mit Keyssler überein. Es enthält die Worte: Taffel Zimmer mit Porzellan der Loeben. Die letztere nicht recht verständliche Bezeichnung wird durch Keyssler ergänzt. Das 9te Zimmer (das vordere Seitengemach des rechten Seitenbaues) enthält die Worte: Buffet, weis vergolt Porcell. und weicht nur in Bezug auf die Farbe des Porzellans von Keyssler ab.

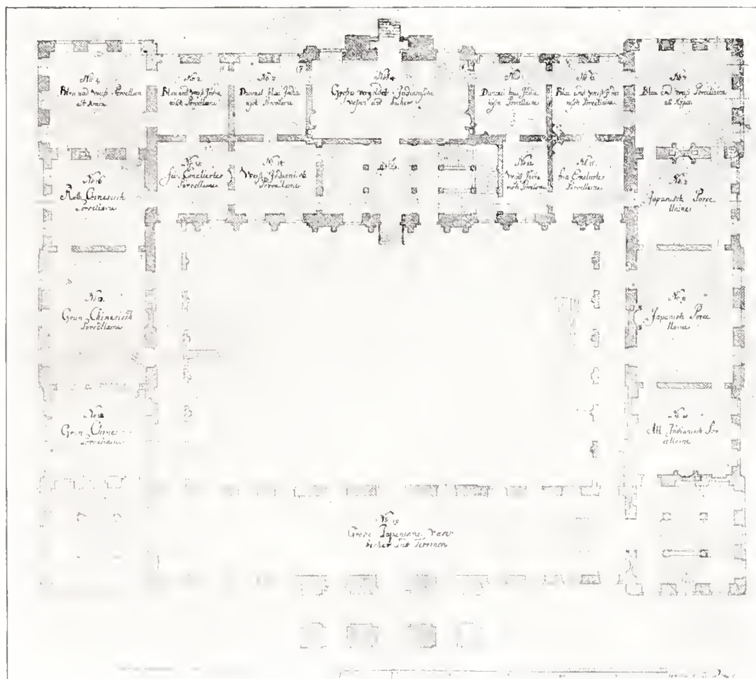
Keysslers Rundgang nennt nun als 10tes Gemach das an der Hofseite des Hinterbaues rechts vom Treppenhause angeordnete Schlafzimmer, das auf dem Plan die Bezeichnung enthält: Feder Bette. Porcellan, bundt blau mit Golde. Endlich das 11te Zimmer der entsprechende Raum links vom Treppenhause enthält auf dem Plan die Worte: Capelle von weissen Porcellan.

Über die geplante Aufstellung des asiatischen Porzellans im Erdgeschosse hatte Keyssler nur ganz allgemein angegeben, dass dieses Zimmer mit lauter chinesischem und japanischem Porzellan geziert sein sollte. Zwei Grundrisse mit eingeschriebenen Bestimmungen geben uns im einzelnen darüber aber genaueren Aufschluss, auch haben



Fensterwand des Mittelsaals im Seitenbau des Japanischen Palais nach der ersten Planung.

diese noch insoweit Interesse, als wir daraus erfahren, nach welchen Gruppen diese Sammlung damals eingeteilt wurde. Auf dem einen mit No. 17 bezeichneten und teilweise beschriebenen Grundrisse ist No. 1, die vordere Galerie, für grosse japanische Vasen bestimmt; sodann sind die Gemächer des linken Seitenbaues von Eckpavillon zu Eckpavillon der Reihe nach wie folgt bezeichnet: No. 2 Grün Chyn. Porc.; No. 3 Rothes Porc.; No. 4 Dunkel Blaues; No. 5 Weiss Indianisch Porcelain; No. 6 Golt und Blaue Vasen. Das Mittelgemach des rechten Seitenbaues ist dann noch bezeichnet: No. 10 Krack-Porcelain; ferner enthält eine Tektur über den Räumen des (alten Pöppelmannschen) Hinterbaues die neue Einteilung des Obergeschosses in



Grundriss zum Japanischen Palais und Plan zur Aufstellung der Porzellansammlung v. J. 1735.

die grosse Galerie an der Elbseite und in Kapelle und Schlafgemach an der Hofseite zu Seiten des Treppenhauses, der linke Aufgang des Treppenhauses ist kassiert und dafür eine Sakristei angeordnet. Der Grundriss des Erdgeschosses (No. 16) enthält folgende Inschriften: Die grosse Halle No. 1 Japanische Vasen, Geschirre und Service; der anstossende Eckpavillon links hat keine Inschrift, sodann die Gemächer des linken Seitenbaues der Reihe nach: No. 2 Grau und Goldene Aufsätze; No. 3 Rothe Japanische Vasen oder Garnituren; No. 4 Braun und weisse mit blauen Aufsätzen; No. 5 Grün erhobene Aufsätze; sodann die fünf Räume der Elbseite des Hinterbaues: No. 6 Zerbrochene Aufsätze oder Schlangen-Porcelain; No. 7 Braun mit weiss und blauen Schildern-Aufsätzen; No. 8 Grün Jap. oder Jenesisch Porcelain; No. 9 Dunckelblaue Aufsätze; No. 10

Durchbrochene Aufsätze; hierauf die Räume des rechten Seitenflügels bis zum vorderen Eckpavillon mit der Treppe: No. 10 Graulichte erhobene mit Blau Aufsätzen; No. 12 Alt Indianische Aufsätze; No. 13 Krack-Porcelain; No. 14 Weisse Aufsätze mit rothen Löwen; endlich die Räume an der Hofseite des Hinterbaues von der rechten Ecke begonnen: No. 15 weisse Aufsätze; No. 16 Speck-Stein; No. 17 (Treppenhaus) Lacquiret; No. 18 Pagoden; No. 19 Marseille (wohl Fayence). Von diesen Bestimmungen sind mit Graphit durchstrichen und geändert No. 3 in Grine Porc., No. 4 in Rothe Porc., No. 8 in Golt und Blau.

Der Plan dieser Aufstellung des asiatischen Porzellans wurde dann nach Augusts des Starken Tode, als dessen Sohn neue Entwürfe anfertigen liess, im Mai 1735 wiederum in der Weise abgeändert, wie es die beifolgende Abbildung des Grundrisses erkennen lässt.

Zu der ersten Gruppe von Plänen (aus der Zeit Augusts des Starken) gehört eine Anzahl von Aufrissen, die die Dekoration einzelner Räume des Obergeschosses aufweisen. Sie gehören zu dem auch für das Obergeschoss gültigen Grundrisse No. 17. Das gemeinsame äussere Charakteristikum derselben besteht darin, dass sie vorwiegend in violetter Farbe ausgemalt sind. Die beiden grossen Galerien haben noch eine ziemlich einfache Ausstattung. Bekanntlich haben diese, ebenso wie die Räume in den Eckpavillons und in der Mitte der Seitenbauten, eine doppelte Fensterreihe; sie sind also fast durchgängig als Repräsentationsräume, nicht als Wohngemächer geplant gewesen. Die Galerien haben eine Länge von 11 Achsen, mit breiterer Mittelachse, vier breite Schäfte in der Mitte und sechs schmale Schäfte an jeder Seite. Die Wandfläche der vorderen Galerie ist gegliedert in Sockel, Lisenen, Hauptsims und Kehle. Die Fensterschäfte sind mit umrahmten Füllungen dekoriert und von Lisenen bekränzt. Die vier breiten Schäfte haben in Höhe der unteren Fensterreihe Spiegel in architektonischer Umrahmung. In den Fries des Hauptsimses sind Konsolen eingestellt und dazwischen Porzellanteller eingelassen. An den Wandflächen und Lisenen, sowie über den Fensterstürzen sind auf Konsolen Porzellangefässe von verschiedener Form aufgestellt, jedoch keine menschlichen Figuren oder Tiere. Die ähnliche Dekoration der an der Elbseite gelegenen Galerie unterscheidet sich von jener besonders dadurch, dass die Fensterschäfte keine Lisenen haben und dass diesmal alle Fensterschäfte mit umrahmten Spiegeln bis zur Brüstung der oberen Fenster geschmückt wurden, denen gleichfalls Gefässe auf Konsolen vorgestellt sind. Auf die Ausstattung der Eckräume dieser Galerie werden wir später zurückkommen.

Eine reichere Verzierung zeigen die anderen Räume des Obergeschosses, die sonst im wesentlichen die gleiche Wandgliederung aufweisen: wiederum sind Spiegel über Konsoltischen oder über Kaminen an den Wänden aufgestellt, auch die Fensterschäfte mit Spiegeln geziert, und nicht nur die Kamine und Konsoltische, die reichen Umrahmungen und Bekrönungen der Spiegel und Thüren sind mit Porzellangeräten geschmückt, sondern auch die Füllungen über dem Abschluss der unteren Fenster, sowie reichgebildete Konsolen vor den Spiegeln in Brüstungshöhe; wieder ist der Fries des Hauptsimses mit Tellern ausgestattet. Die in Felder geteilten Füllungen der Wandflächen sind mit Chinoiserien bemalt, sowohl in den niedrigen, in zwei Geschosse

getrennten seitlichen Zimmern der Seitenbauten, wie in den hohen Gemächern mit doppelter Fensterreihe. Die Malereien können als Lackmalerei oder aber als gemalte Fliesen von Fayence oder Porzellan oder auch als Malerei auf Papier oder Stoff geplant gewesen sein. Es ist noch eine handschriftliche Beschreibung der Zimmer des Erdgeschosses vorhanden, die uns davon eine genauere Vorstellung giebt und die durch jene violetten Zeichnungen aufs beste illustriert wird. Wir erkennen auch an dieser Beschreibung, dass jene Entwürfe des Hauptgeschosses noch aus der Zeit Augusts des Starken herstammen müssen, da sie mit der darin angegebenen Ausstattung des Erdgeschosses offenbar übereinstimmen. Diese letztere Ausstattung stammt aber, wie einleitend bemerkt wird, noch aus der Zeit Augusts des Starken, und um dessen Sohne auf dem Grundrisse des Palais eine Vorstellung von der Verteilung des asiatischen Porzellans zu geben, wurde sie offenbar 1735 bei der Wiederaufnahme der Absichten seines Vaters in einen mit 1735 datierten Grundriss (der zweiten Gruppe) eingeschrieben. Die Beschreibung folgt einem Rundgang durch das Erdgeschoss von der Eingangshalle links herum, während die Numerierung der einzelnen Gemächer auf dem Grundrisse selbst an einer anderen Stelle beginnt. Doch lässt sich an der Hand unserer A b b i l d u n g der Rundgang leicht verfolgen. Die Beschreibung lautet:

„Specificatio dererjenigen Zimmer, welche Ihro Majt. der höchstseeligste König glorwürdigsten Andenkens, im Japanischen Palais, und zwar in der Ersten Etage (= Erdgeschoss) auf nachbeschriebener Arth ausmeubliren zu lassen, allergnädigst intentioniret gewesen, Nehmlich

No. 1 (= Nr. 19 der Abb.) In der untersten Gallerie. Grosse Japanische Vasen, Becher und Terrinen, die Schäfte mit Indianisch vergoldeten Pappier, worauf bunte Blumen und Vögel gemahlt sind. Das Pappier muss durchgehends auf Leinwand gezogen werden.

No. 2 (= Nr. 18) Grün Chinesisch Porcellain, und schwarz Indianisch laquirte Banden von Holz, die Füllungen mit Indianisch vergoldeten Pappier, worauf grosse Figuren von bunten Farben fein gemahlt sind.

No. 3 (= Nr. 17) Ebenfalls grün Chinesisch Porcellaine aus Aufsetzen und dergleichen bestehend, auch schwartz Indianisch laquirte Banden von Holz, die Füllungen mit Indianisch vergoldeten Pappier, worauff differente Pagoden sauber gemahlt.

No. 4 (= Nr. 16) Roth Chinesisch Porcellaine mit schwarz und Gold Indianisch laquirten Banden von Holz, die Füllungen von weissen Indianischen Atlas, worein grosse Indianische Figuren mit bunten Farben sehr sauber gemahlt. Müssen mit Leinewand gefüttert werden.

No. 5 (= Nr. 1) Blau und weiss Porcellain alt Krack-Guth mit laquirten Friesen, die Füllungen von grossen und kleinen Spiegeln.

No. 6 (= Nr. 2) Blau und weiss Indianische Porcellaine mit laquirten Friesen, die Füllungen mit dunkel violetten Atlas-Banden, worein grosse goldene Drachen und Zierathen gestickt.

No. 7 (= Nr. 3) Dunkel blau Indianisch Porcellaine, mit laquirten Friesen, die Füllungen von weissen Atlas, worauf Indianische Grosse Figuren von bunten Farben sehr sauber gemahlt.

No. 8 (= Nr. 4) Das Tafel-Zimmer. Grosse vergoldete Indianische Vasen und Becher, das Zimmer mit Boiserie und grossen Spiegel-Gläsern.

No. 9 (= No. 5) Dunkel blau Indianisch-Porcellaine mit laquirten Friesen, die Füllungen von weissen Atlas, worauf grosse Indianische Figuren von bunten Farben sehr sauber gemahlt.

No. 10 (= Nr. 6) Blau und weiss Indianische Porcellaine mit laquirten Friesen, die Füllungen mit dunkelviolettten Atlas-Banden, worein grosse goldene Drachen und Zierathen gestickt.

No. 11 (= Nr. 7) Blau und weiss Porcellaine alt Krack-Guth mit laquirten Friesen, die Füllungen von grossen und kleinen Spiegeln.

No. 12 (= Nr. 8) Japanisch Porcellaine mit gewürckten Banden, worein von bunter Seide, Gold und Silber Indian. Figuren sehr sauber gewürckt, die Füllungen von weissen Indianischen Atlas, worauf grosse Figuren mit bunten Farben sehr sauber gemahlt.

No. 13 (= Nr. 9) Japanisch Porcellaine mit grün leinewandnen laquirten Banden, worauff goldene Drachen und Zierathen gemahlt, von dem Laquier Schnellen verferttiget, so ganz neu, die Füllungen von Indianischen weisen Atlas-Decken, worein goldene Zierathen, Vögel und Blumen von bunter Seide sauber gestickt.

No. 14 (= Nr. 10) Alt Indianisch Porcellaine mit dunkelviolettnen Samt-Banden, worein goldene Drachen und Zierathen fein gewürcket sind, die Füllungen von Spiegel-Gläsern und laquirten Friesen.

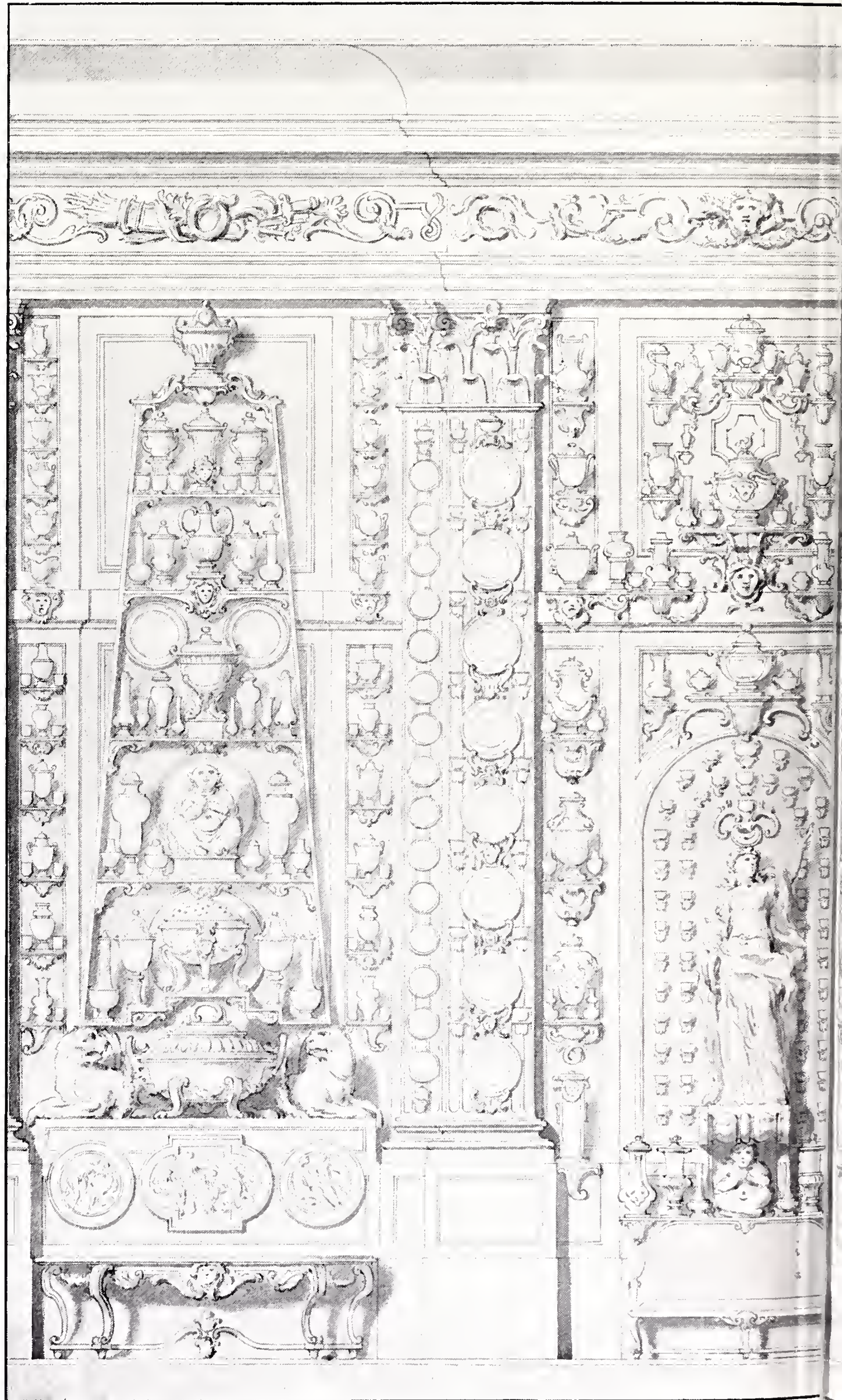
No. 15 (= No. 11) Schlaff-Zimmer. Weiss-Indianisch Porcellaine, das Zimmer ist von Boiserie und roth laquirt, mit erhobenen verguldeten Figuren, Ist zu repariren. Darein, Ein Bette, der Himmel, Crantz und Decke von Indianischen Zeuge mit guldenen reich gestickten Grund, worauf von bunter Seide Blumen und allerhand Zierathen gleichfalls gestickt. Zwey Vorhänge darzu von weisen Atlas mit darauf gestickten goldenen Nahmen in einen Schilde, worüber eine Crone, und darneben allerhand bundt genehete Zierathen.

No. 16 (ähnlich Nr. 12) Vor-Gemach. Indianischer Speckstein, die Tapeten von roth und goldenen Blumen gewürckten Stroh-Banden.

No. 17 (ähnlich Nr. 14) Schlaff-Gemach. Weiss Indianisch Porcellaine die Tapeten von ponceau Indianischen Atlas, worauf goldene Drachen und allerhand Zierathen gestickt sind. Das Bett von eben dergleichen Indianischen Zeuge.

No. 18 (ähnlich No. 15) Vor-Gemach. Schwarz mit Gold von Holz sehr fein laquirte Indianische Vasen, das Meuble von weisen Indianischen Stoff, worauff Blumen und Vögel gemahlt."

Dieser Plan der Ausstattung des Erdgeschosses des Japanischen Palais, im Anschluss an asiatische Dekorationsweisen, zu dem auch noch interessante Detailzeichnungen vorhanden sind, wurde ebenso wie der des Obergeschosses von August III. 1735 aufgegeben und für die einheitliche Ausstattung des Palais ein anderer Künstler ausersehen. Von diesem sind in dem Kgl. Oberhofmarschallamt zu Dresden vorhanden die Zeichnungen zur Ausstattung der Gemächer der linken Hälfte des Erdgeschosses (zu Nr.



Teilstück der Langwand zur Elbgalerie des Japanisch



/lais nach der letzten Planung v. J. 1735

1—4 und 14—18 des abgebildeten Grundrisses), ferner vom Obergeschoss zu der Galerie mit den anstossenden Eckräumen und zur Kapelle, sowie einige Details. Zwischen der ersten und dieser letzten Gruppe steht noch eine Anzahl von Entwürfen zu Zimmerdekorationen, die vielleicht von verschiedenen Händen herrühren. Es sind darunter Entwürfe zu dem Audienzsaal und dem Saal mit dem Glockenspiel, seitlich der Elbgalerie und zu der Kapelle, ferner zu dem Federzimmer, das schon Keyssler erwähnt und das nach dem Bericht des „Antiquarius des Elbstroms" (Frankfurt a. M. 1741), p. 313 thatsächlich ausgeführt gewesen sein muss, wie dies auch für dieses und andere Gemächer schon aus unserer Spezifikation hervorgeht. Während diese Entwürfe der zweiten Gruppe stilistisch näher stehen, sind einige Graphitzeichnungen zur Ausstattung verschiedener Säle sicher von dem Künster der ersten Gruppe von Plänen angefertigt worden; darunter die künstlerisch vollendetste, eine Zeichnung der den Fenstern gegenüber gelegenen Langwand der Elbgalerie, bezeichnet Nr. 7, zweifellos von demselben Zeichner, der die reicher dekorierten Säle entworfen und mit violetter Farbe illuminiert hat. Es ist nur die eine Hälfte der Galerie dargestellt. Dadurch, dass hier noch die Farbe fehlt, kommen die Feinheiten der Zeichnung besser zur Geltung. An geschmackvoller Verteilung der Porzellanstücke auf den einzelnen Feldern, in der ornamentalen Durchbildung der Einzelheiten, in dem angenehmen Wechsel der Hauptgruppen der Wandgliederung erscheint dieser Entwurf als die vollkommenste Lösung der Dekoration im Sinne der Formensprache der ersten Gruppe, und sie ist auch sicher in der Gruppierung der Stücke den Plänen der zweiten Gruppe überlegen. Die aufgestellten Gefässe haben durchweg die Formen des asiatischen Porzellans, sei es nun, dass hierbei an die Aufstellung von Originalen oder von Meissner Nachahmungen gedacht worden sein mag. Im letzteren Falle würde die Zeichnung noch vor der Thätigkeit Kändlers in der Fabrik entstanden sein, während dagegen die Porzellangeräte auf den Entwürfen zur Elbgalerie der letzten Gruppe von 1735 unverkennbar europäische Formen im Anschluss an Silbergeräte erkennen lassen, wie sie von Kändler eingeführt wurden.

Die Wand der Galerie wird auf jenem Entwurf Nr. 7 unten durch Sockel und oben durch Hauptgesims abgeschlossen, in dessen Fries Teller zwischen doppelten Konsolen verteilt sind. Die ganze Wand ist in fünf Achsen geteilt: die Mittelachse mit der Thür und zu jeder Seite zwei Achsen mit Spiegeln, die auf Vorlagen mit lisenenartiger Begrenzung durch Sockel und Hauptsims durchgekröpft sind. Die dadurch entstandenen sechs Zwischenfelder sind breiter als die Vorlagen und haben eine Rahmengliederung, die oben elliptisch geschlossen ist. Jede der sechs Füllungen ist in drei Felder geteilt, deren oberstes ein Oval bildet, dem sich die beiden unteren Langfelder durch eine Mittelteilung anschliessen. Die Spiegel an den Vorlagen sind im Halbkreis abgeschlossen, mit Schlussstein und Kämpferkonsolen geziert, durch sitzende Figuren bekrönt. Das die Spiegel und die Rücklagen begrenzende Rahmenwerk zeigt einzelne Konsolen mit Gefässen. Dem Sockel der Spiegel sind phantastische Tierfiguren und Vasen vorgestellt und oberhalb davon greift eine Konsolengruppe mit Gefässen über die untere Spiegelfläche hinaus. Den Rücklagen sind entsprechend der Zweiteilung des unteren Feldes je zwei Causeusen zur Seite einer grösseren Vase vorgestellt. In den ovalen Feldern der Rücklagen ebenso wie in der Doppelteilung des unteren Feldes sind

reiche Konsolengruppen in schönem Arrangement und gut durchgebildeten Formen angebracht. Die Thür im Mittel der Galerie hat über dem Rundbogenabschluss eine Konsolengruppe und darüber in dem Hauptsims eine rundgiebelartige Bekrönung. Darauf sitzen zwei chinesische Figuren zur Seite einer konsolartig vorgekragten Schabracke, auf der eine grosse Vase vor einer durch Ranken verbundenen Konsolengruppe steht. Leider ist die Zeichnung schon so sehr verblasst gewesen, dass eine photomechanische Nachbildung mit genügender Deutlichkeit danach nicht gegeben werden konnte. Ein Versuch, die Zeichnung in Holzschnitt wiederzugeben, musste wegen der zu grossen Schwierigkeiten der korrekten Nachbildung aufgegeben werden. Siehe Schluss-Vignette.

Der Künstler, der die Zeichnungen der letzten Gruppe von 1735 angefertigt hat, ist sicher ein in der französischen Schule gebildeter Architekt gewesen; er hat vorzüglich zeichnen können und auch ein strenges architektonisches Gefühl besessen, aber den Entwürfen fehlt der phantasievolle Schwung eines Pöppelmann, der noch bei dem Plane der Ausstattung des Palais seitens Augusts des Starken mitgewirkt haben muss. Trotz einzelner Schönheiten weht doch durch das Ganze eine gewisse akademische Kälte, ist überall eine so saubere Regelmässigkeit zu erblicken, dass dadurch die Stimmung trotz aller Pracht beeinträchtigt wird. Auf einem zugehörigen Packe von Profilzeichnungen steht geschrieben: „von Mons. Knöffel“, woraus ersichtlich ist, dass dieser zum mindesten an den Entwürfen beteiligt gewesen ist.

In den Räumen des Erdgeschosses dieser letzten Gruppe beschränkt sich die architektonische Gliederung der Wände auf Lambris in Brüstungshöhe und Hauptsims mit Kehle. Die gleichmässig durchlaufenden Thüren mit einfachen Verkleidungen, die jedesmal an der gleichen Stelle angebrachten Kamine und Konsoltische mit hohen Spiegeln, die umrahmten Wandfüllungen mit ihren geradlinigen Profilleisten geben allen Räumen einen gleichartigen Eindruck, der durch mehr oder weniger reichen Ornamentschmuck mit seinen typischen Formen nicht behoben wird. Lediglich die jeweilig verschiedene Art des aufgestellten Porzellans musste den Charakter jedes Zimmers besonders kennzeichnen. Die Ornamentik, die in den Ecken der Leisten und an den Bekrönungen der Umrahmungen angewandt ist, besteht aus leicht geschweiftem Rankenwerk mit wenig Blatt- und Laubwerk, wie es schon mit dem Beginn des Jahrhunderts beliebt geworden war; dieses ist an den Bekrönungen und unter den Zierbrettern oder Konsolen mit Masken, Tierleibern oder Trophäen gemischt, bei deren Anbringung schon eine flottere Vortragsweise und ein grösserer Reichtum an Motiven zu bemerken ist. Hierbei kommen gelegentlich Muschel- und Flammenformen vor, wie an Konsolen und an Wandleuchtern, die schon zu den Motiven des Rokoko gehören, die aber in ihrer Vereinzelung uns beweisen, dass ihr Urheber die neue Formensprache noch nicht beherrscht und darum nicht durchgängig anzuwenden wagt. Der reichste Schmuck ist in dem als Schlafgemach eingerichteten Zimmer Nr. 15 des Erdgeschosses angebracht. Hier zeigt sich auch besonders, dass der Künstler in den figuralen Motiven eine glücklichere Hand hat, als in den rein ornamentalen, so an dem Baldachin, an der Kaminspiegelbekrönung und an den Porzellanreliefs der Sopraporten.

Einen reicheren Schmuck, an dem einerseits die architektonische Gliederung, andererseits die Anwendung von figuralen Motiven mehr als in den unteren Gemächern

zur Geltung kommt, zeigen die Prunkräume des Obergeschosses an der Elbseite und die Kapelle. Es ist ein fast ermüdender Reichtum von Porzellangefässen und Geräten, der hier an der Elbgalerie aufgestapelt ist, bei dessen Aufstellung an die Dekorationskunst die grössten Anforderungen gestellt wurden. Und wenn uns auch die vorher besprochene Graphitzeichnung abwechslungsreicher und interessanter erscheinen mag, so zeigt doch auch diese Art der Aufstellung, bei der das Ganze in ein strengeres architektonisches Gerüst geschlossen wurde, eine zielbewusste künstlerische Auffassung. Zunächst ist durch Verbreiterung des dreiachsigen Mittelraums der Galerie um eine halbe Pfeilerstärke auf jeder Seite der Einförmigkeit des Raumes, die bei den glatten Langwänden der Pläne der ersten Gruppe empfunden worden sein mag, abgeholfen worden. Dann aber erhielt der ganze Raum wiederum eine einheitliche Gliederung durch eine korinthische Pilasterstellung auf hohem Sockelunterbau und durch ein entsprechend kräftiges Hauptgesims mit Kehle. In dem verbreiterten Mittelraum sind die breiteren Fensterschäfte mit doppelten Pilastern, in den angeschlossenen engeren Räumen der Galerie mit einfachen Pilastern geziert. Die Abschlüsse der Galerie an den Schmalseiten zeigen die Säulen mit den Ecken durch eine reichere Pilastergliederung verbunden. Ebenso wie die Fensterwand an ihren Schäften durch Pilaster gegliedert ist, so ist es auch die ihr gegenüber gelegene Langwand, in deren Mitte eine Thür nach dem Treppenhause führt.

Während bei den Entwürfen der ersten Gruppe der Fries des Hauptsimses fortlaufend mit Tellern geschmückt war, ist er jetzt mit Rankenwerk, unterbrochen von Masken und Emblemen, verziert, und die Teller sind übereinander an jedem Pilaster angebracht worden, während die Schäfte seitlich davon mit Geräten und Gefässen auf gleichmässig übereinander gestellten Konsolen geschmückt sind. Auch sind in den Fensternischen die Füllungen über den Rundbogen der Fenster des Mittelraumes, ebenso die Füllungen über den elliptischen Entlastungsbogen der seitlichen Fenster der Galerie mit Gefässen auf Konsolen geschmückt. An der den Fenstern gegenüber gelegenen Langwand sind die den Fensterschäften entsprechenden Teile der Wand ebenso wie jene geschmückt, dagegen enthalten die den Fenstern entsprechenden Wandflächen zu beiden Seiten der Mittelthür über vorspringenden Tischen pyramidal bis zum Hauptsims aufsteigende Etageren mit Porzellangefässen. Die Wand ist entsprechend der oberen Geschosshöhe durch ein Band geteilt, über dem umrahmte Füllungen mit Konsolen geziert sind. Der untere Teil der Wand zeigt in den schmaleren Teilen der Galerie über dem Sockel in den jeweiligen beiden Mittelfeldern Reliefmedaillons von Trophäen umgeben, in den Seitenfeldern Statuen auf Konsolen vor nischenartigen Füllungen. Vor den einzelnen Wandfeldern sind abwechselnd Tische oder Causeusen aufgestellt.

Die beiden an die Galerie anstossenden Räume der Eckpavillons sind ganz in derselben Weise ausgeschmückt. Lediglich die sich gegenüberliegenden äussersten Wände müssen noch unser Interesse in Anspruch nehmen. Hier ist in dem Audienzsaal ein Thron, in dem Saal gegenüber ein Glockenspiel aufgestellt. Die frühesten Entwürfe dafür sind noch in den gleichen Verhältnissen ausgeführt wie die der ersten Gruppe, doch ist der Zeichner schon derselbe wie der Zeichner der Entwürfe der letzten

Gruppe, vermutlich Knöffel, aber auch die architektonische und ornamentale Formensprache ist die des Urhebers der Pläne der zweiten Gruppe. Es fehlen uns aber vorläufig genügende Unterlagen, um mit Sicherheit entscheiden zu können, wem die Pläne und deren Ausführung zuzuschreiben sind. Aus den Untersuchungen Schumanns geht hervor, dass an dem Bau des Japanischen Palais sämtliche künstlerischen Kräfte des Oberlandbauamtes beteiligt gewesen sind. Wir haben Grund, zu vermuten, dass bei den Plänen der ersten Gruppe Pöppelmann noch die Oberleitung hatte, der aber in dem Sterbejahr Augusts des Starken gleichfalls aus dem Leben schied, vielleicht also aus Krankheit die Ausführung der weiteren Entwürfe für die Ausstattung des Japanischen Palais an ein anderes Mitglied seines Kollegiums abgeben musste. Jedenfalls beginnt schon bei den Plänen der ersten Gruppe in den Entwürfen für die Ausstattung der beiden Ecksäle neben der Elbgalerie die neue Hand ihre Thätigkeit, um dann einige Jahre später in grösserem Massstabe die innere Ausstattung des Palais von neuem und mit Aufgeben der „chinesischen" Dekoration zu entwerfen.

Der Entwurf zu dem Audienzthron, der sich schon durch seine durchstrichene No. 8 als zu dem Grundriss (No. 17) der ersten Gruppe gehörig erweist, an deren Stelle dann No. 20b gesetzt worden ist, ist durch die Beischrift „fi. AR" als zur Ausführung durch den König (August den Starken) genehmigt gekennzeichnet. Er besteht aus einer Triumphbogen-Architektur in der Art des Blondel, die aus hohem Sockelbau mit jonischer Pilasterarchitektur, Hauptsims und Attika zusammengesetzt ist. Die Wand darüber zeigt einfache Füllungen, Hauptsims und Kehle wie die Galerie. Dem vorspringenden Mittelbau der Thronarchitektur, der mit doppelten Hermensäulen flankiert ist, sind einfachere Seitenfelder mit Trophäenschmuck angegliedert, die von jonischen Pilastern abgeschlossen werden. Über dem Hauptsims erhebt sich der reich gegliederte Thronhimmel. Darunter zeigt das zurückliegende Mittelfeld als Reliefschmuck eine Friedenspalme mit Putten. Zur Seite des Mittelbaues sitzen Statuen vor dem Sockel.

Eine in gleichen Verhältnissen ausgeführte unvollendete Variante derselben Hand (No. 20c) zeigt den Thronaufbau mehr möbelartig vor die Wand gestellt. Es ist ein von korinthischen Säulen mit gewundenen Schäften getragener Thronhimmel mit niedriger Attika, in deren Mittel eine bekrönte Kartusche von einem Straussfederbouquet überragt wird. Die Nische darunter enthält eine Rückwand für den Thronsessel und darüber Reliefs in Füllungen, die schon ganz die Hand und den Stil der Entwürfe der letzten Gruppe erkennen lassen.

Der zu der letzten Gruppe gehörige Entwurf der Thronwand enthält die gleiche Triumphbogen-Architektur, die aber dem Raum besser angepasst ist. Die Vorlage zeigt anstatt der Hermensäulen jonische kannelierte Säulen, zu deren Seiten stehende Statuen vor den Sockel gestellt sind. Das Relief in der Rücklage hinter dem Thronsessel mit Friedenspalme, Genius und Putten ist in bewegteren Linien ausgeführt.

Eine reichere Variante zeigt der abgebildete Entwurf, an dem nur das Mittelstück der Thronwand ausgeführt ist. Die Nische für den Thron ist seitlich von gekuppelten Karyatiden begrenzt, die auf gemeinschaftlichem Sockelunterbau stehen und ein reichgegliedertes Gebälk tragen. Dieses Gebälk ist in der Mitte über der Nische baldachinartig vorgekragt und im Vorderteil emporgehoben; als Bekrönung des



Thronwand der Elbgalerie nach der letzten Planung.

Baldachins erhebt sich ein Volutensockel, der als plastischen Schmuck auf Kriegstrophäen einen Adler zeigt. Ebenso wie in der Kapelle sind auch hier auf dem Hauptsims der Thronwand Putten mit Festons verteilt. In der Thronnische wird vor einer Drapierung eine gekrönte Kartusche von einem schwebenden Genius mit Putto getragen. Die Formen und der Schmuck des Thronsessels sind im selben Charakter gehalten.

Die gegenüber in dem am anderen Ende der Galerie liegenden Eckpavillon befindliche Wand ist in den Plänen der ersten Gruppe mit der gleichen Triumphbogen-Architektur ausgestattet. Der vorspringende, von Doppelhermen flankierte Mittelbau wird über der Nische für Uhr bez. Glockenspiel von einer halbrund vorspringenden Kuppel abgeschlossen. Auch dieser Aufriss enthält die Approbation „fi. AR“. Das Glockenspiel selbst zeigt auf hohem, mit dem Sockel der Architektur übereinstimmenden Unterbau einen pavillonartigen Aufbau, dessen Ecken von gekuppelten Säulen flankiert sind. Die über dem Hauptsims lagernde Attika, in die ein Zifferblatt einschneidet, hat Halbkugelabschluss über geschweiftem Dache. Vergl. die Abbildung S. 26.

Die Pläne der letzten Gruppe zeigen hiervon nur geringe Abweichuugen, dagegen enthält eine Tektur eine neues Projekt für das Glockenspiel. Darin zeigt sich ein Aufgeben des klassizistischen architektonischen Charakters und seines Anschlusses an die Wandarchitektur. Auch fehlt ein Zifferblatt, so dass also eine Uhr jetzt damit nicht mehr verbunden werden sollte. Der pavillonartige Aufbau des Glockenspiels enthält über niedrigem Sockel Lisenen, die in Voluten endigen; über dem Hauptgesims erhebt sich eine geschweifte Kuppel, die von einer Krone bekrönt wird und sowohl in ihren Hauptformen wie in ihren Zieraten mit der Bekrönung des Zwingerportals sehr grosse Übereinstimmungen aufweist. Die Klaviatur wird von einer reichgezierten Konsole getragen, darüber hat ein Notenbrett die Form einer Muschel, und das Monogramm AR mit Krone wird von einem Baldachin überragt. Schallöffnungen in der Kuppel lassen die porzellanenen Glocken sichtbar werden. Dieser Entwurf ist insofern von grossem Interesse, als sich noch heute in der Königlichen Porzellansammlung das Glockenspiel genau in der Ausführung damit übereinstimmend vorfindet. Sein Gehäuse ist in Holz geschnitzt und heute dunkelbraun gebeizt, doch war die Farbe wohl ursprünglich heller vorgesehen gewesen.

Wie die Elbgalerie und die Säle für Thron und Glockenspiel, so ist auch die Kapelle sowohl in den Entwürfen der ersten wie der letzten Gruppe geplant gewesen. Die Kapelle war in der frühesten Planung direkt vom Treppenhause des Hinterbaues zugänglich und unterbrach an seiner Altarwand die Verbindung zwischen dem seitlichen Balkon des Hofes und der Elbgalerie. Später wurde an Stelle des linken Aufgangs im Treppenhause ein Vorraum als Sakristei geschaffen und hinter dem Altar ein Korridor hergestellt. Die Details zu dem Projekt der ersten Gruppe (mit der durchstrichenen No. 12 und der neuen No. 22) zeigen einen oblongen Raum, der mit kräftigem Hauptgesims abgeschlossen ist und darüber in einer Hohlkehle seitliches Oberlicht hat. Die Langwände enthalten zwei Stichbogen-Seitenfenster mit Halbkreisabschluss; der Altarraum ist in drei Achsen mit doppelten korinthischen Pilastern ausgestattet. Ringsum

sind vor den Schäften auf hohen Sockeln die Apostelstatuen verteilt. In den Wandfeldern darüber scheint porzellanener Reliefschmuck geplant gewesen zu sein. Über dem Hauptsims sind am Altarabschluss Putten mit Festons aufgestellt und über der Altarnische schwebt eine reiche plastische Engelglorie. Der Altartisch trägt einen Crucifixus. Die Schmalwand gegenüber zeigt zwischen zwei Thüren eine Kanzel mit Baldachin, die



Wand mit dem Glockenspiel an der Elbgalerie nach der ersten Planung.

auf Felsen von einem Atlanten getragen wird. Die Sopraporten zeigen Reliefs; ebenso enthält die Wölbung über dem Hauptsims Reliefschmuck in Feldern. Eine Tektur darüber zeigt an der Kanzelwand diese Reliefs weggetilgt und an deren Stelle in einer Durchbrechung der Voute eine Orgel, wozu ja bekanntlich noch porzellanene Pfeifen in der Königlichen Porzellansammlung vorhanden sind.

Die Details zur Kapelle der zweiten Gruppe zeigen den Vorraum geteilt in Korridor und Sakristei, aus der letzteren den Aufgang zur Kanzel. Die Langseiten

der Kapelle sind mit gekuppelter korinthischer Pilasterstellung geschmückt, davor je zwei Apostel auf hohem Sockel. An Stelle der figuralen Reliefs in der Kehle sind Embleme angebracht und über den Hauptfenstern Medaillons. Uber der Sakristei befindet sich eine Loge, die sich nach der Kapelle über dem Hauptsims öffnet. Der Kanzel fehlt die Tragfigur; die figuralen Reliefs über den Thüren sind beibehalten, ebenso die Putten über dem Hauptsims. Doch enthält die Altarnische einen anderen Crucifixus, ebenso das Feld darüber in der Voute eine andere plastische Gruppe. Der Entwurf wird wie alle aus der letzten Gruppe durch eine reichere architektonische Gliederung charakterisiert.

Zu den Plänen der letzten Gruppe ist im Kgl. Oberhofmarschallamt eine französisch geschriebene Erklärung vorhanden, die in mehrfacher Hinsicht unser Interesse in Anspruch nimmt. Sie beschränkt sich auf die Elbgalerie und deren beide anstossenden Eckräume. Der Architekt bekennt sich hierin zu den Schulgrundsätzen der französischen Architekten, die er ja auch in seiner ganzen architektonischen Ausdrucksweise offenbart. In den ersten Entwürfen für die beiden Eckräume waren gleichmässig Doppelhermen an dem vorspringenden Mittelbau angebracht gewesen, an deren Stelle sind später an der Thronwand jonische Säulen angebracht worden. Als Grund dafür wird angegeben, dass die jonische Ordnung, die zwischen der Wucht der dorischen Ordnung und der Zierde der Compositaordnung die Mitte halte, am besten dem gegebenen Zwecke sich anpasse, da man weder die korinthische Ordnung der Galerie noch die Hermen der gegenüber gelegenen Wand mit dem Glockenspiel hätte wiederholen dürfen. Das wäre ein Fehler gewesen gegen die gebotene Abwechselung, die ihre Kompositionsgesetze habe und die eine der wesentlichsten Ursachen der Schönheit bilde.


Zeichnung zum Glockenspiel der letzten Planung, mit der Ausführung übereinstimmend.

An eine Erklärung der Reliefs und der Trophäen der Thronwand schliesst sich die Bemerkung, dass der Thron, falls man, d. i. der Fürst, es für angebracht halte,

mit Spiegelwänden ausgestattet werden solle und dass, wenn möglich, ein Teil der Ornamente in Porzellan solle ausgeführt werden. Es ist bezeichnend, dass nicht genauer angegeben ist, welche bestimmten Teile in Porzellan ausgeführt werden sollten, dass vielmehr gesagt ist: „s'il se peut une partie des ornements seront executez, de matiere de Porcelaine.“ Ähnliches wird bestimmt über den Saal mit dem Glockenspiel. Der entwerfende Architekt hat also hier noch 1735 die Frage offen gelassen, welche Teile der mit der Innenarchitektur in direktem Zusammenhang stehenden Dekorationen aus Porzellan bestehen sollten; wir können also nicht mit Bestimmtheit behaupten, dass etwa die Reliefs, die Statuen und die Putten aus Porzellan geplant gewesen seien. Doch läst Keysslers Bericht von 1730, wenn er auch über Thron und Glockenspiel nicht besonders mitteilsam ist, doch in Bezug auf die Kapelle schon klar erkennen, dass hier Statuen- und Reliefschmuck, sogar Geräte wie Kanzel und Altar, aus Porzellan geplant gewesen sind, so dass wir also annehmen dürfen, dass auch der geplante Statuen- und Reliefschmuck der beiden Eckräume der Elbgalerie sowohl, wie der Galerie selbst in Porzellan vorgesehen gewesen sei. Man hatte aber wohl in der Zwischenzeit gelernt, an die Leistungsfähigkeit der Porzellanmanufaktur in Bezug auf grossfigurige Werke nicht höhere Ansprüche zu stellen, als sich durch Ausweis der fertigen Stücke rechtfertigen liess. Daher also wohl der Vorbehalt, der in den Worten „s'il se peut“ ausgesprochen ist.

Über den ganzen der Ausstattung der Galerie und ihrer beiden Eckräume zu Grunde gelegten Plan erfahren wir: der Saal mit dem Glockenspiel, in dem auch die Uhr sich befinde, sei der Sonne geweiht, die die Stunden und Tage regelt, darum müssen alle Ornamente und Reliefs Bezug haben auf Apollon. Die vier Hermen bedeuten die vier Jahreszeiten. Der Baldachin ist geschmückt mit dem Haupte Apollons, die Reliefs zur Seite desselben zeigen den Wettstreit zwischen Apollon und Marsyas und andere ähnliche Fabeln. Das Deckenbild zeigt die Sonne, die ihre Wohlthaten über alle Völker ausbreitet, wie dies in charakteristischer Weise ein geschickter Maler auszudrücken vermöge.

Das Deckenbild der Galerie soll in drei Teile geteilt sein, in der Mitte Sachsen und Japan, die vor Minerva um den Vorzug ihrer Porzellanwerke streiten. In ihrer Umgebung sieht man die Allegorien des Wetteifers, des guten Geschmacks, der Erfindung, der Nachahmung, der Malerei und Bildhauerei und aller der Vorzüge, die zur Schönheit der Erzeugnisse in Porzellan beitragen. Minerva giebt den Siegespreis an Sachsen, und die allegorischen Gestalten des Ärgers und der Eifersucht veranlassen Japan, seine mitgebrachten Porzellangefässe wieder einzuschiffen. Gewiss eine im Zeitalter des Merkantilismus gut angebrachte Allegorie. Die beiden Seitenteile des Deckenbildes sollen einerseits die Künste und Manufakturen, anderseits die natürlichen Landesprodukte Sachsens versinnlichen.

Der Thronsaal zeigt in seinem Deckenbild den Streit zwischen Minerva und Neptun über die Benennung der Stadt Athen; ein „grosser“ Stoff, weil an ihm alle Götter des Heidentums können abgebildet werden. Natürlich gehört dazu ein „peintre sçavant“ (gemeint ist wohl Louis Silvestre).

Über die Aufstellung des Porzellans in der Elbgalerie wird gesagt, dass das ganze Arrangement so mannigfach angeordnet worden sei, als es möglich gewesen wäre. Alles sei so eingeteilt, dass man die Zahl der aufgestellten Stücke noch vermehren oder vermindern könne. Betreffs der Grösse der einzelnen Stücke habe man sich soviel als möglich an die zur Richtschnur gegebene Spezifikation gehalten (die sich gleichfalls bei jenen Zeichnungen im Kgl. Oberhofmarschallamt befindet), die auch die Bestimmung über die Farben des Porzellans enthalte, die für die Galerie weisses Porzellan, das nach altindianischer Art mit wenig Malerei versehen sei, vorschreibt. Leider ist nicht gesagt, ob auch bezüglich der Formen des Porzellans der Architekt in seiner Zeichnung sich an vorhandene Muster gehalten hat. Doch lässt sich dies als sicher annehmen, denn ebenso wie die Zimmer des Erdgeschosses, in denen asiatisches Porzellan zur Aufstellung gelangen sollte, in den Formen der Geräte, auch bei Figuren und Tieren, eine unverkennbare Anlehnung an die vorhandenen chinesischen und japanischen Stücke erkennen lassen, so dürfte auch der Architekt die Formen der Gefässe in der langen Galerie nicht selbst erfunden haben, die ganz auffallend Profilierungen in europäischem Geschmack, ja auch Ähnlichkeiten mit den Formen von Silbergerät aufweisen, wie sie gerade damals Kändler geschaffen hat, nachweislich sogar in einem Falle in direkter Anlehnung an eine silberne Terrine Augsburger Arbeit, die 1718 in die Kgl. sächs. Hofsilberkammer geliefert wurde und noch heute dort aufbewahrt wird. (Vergl. Lessing im „Kunstgewerbeblatt" IV, 1888, pag. 46 ff.)

Nun ist von den unzähligen Geräten, die für die Ausschmückung des Japanischen Palais in der Meissner Fabrik angefertigt und abgeliefert worden sind, heute in der Kgl. Porzellansammlung nur noch verschwindend wenig vorhanden. Das meiste ist wohl in der Folgezeit wieder veräussert worden und fast allein die grossen Prachtstücke, die Tiere und Vögel, die am kostspieligsten waren und nicht so leicht wie die Gebrauchsgegenstände zu verkaufen waren, blieben zurück. So können uns jene Zeichnungen bei der grossen Masse dessen, was inzwischen untergegangen, verschollen oder doch weithin zerstreut ist, einigen Anhalt bieten zur Beurteilung der Werke, die in jener Periode geschaffen wurden, jedenfalls auch sind sie von besonderem Interesse wegen des darin sich offenbarenden Stilgefühls der Zeit.

Die Zeichnungen werden erläutert durch die im Kgl. Hofmarschallamt gleichfalls noch vorhandenen Spezifikationen aller derjenigen Porzellanstücke, die in den einzelnen Zimmern des oberen Geschosses aufgestellt werden sollten; ferner auch durch die im Kgl. Hauptstaatsarchiv in den Akten der Meissner Fabrik befindlichen Verzeichnisse der bestellten und der abgelieferten Stücke des Meissner Fabrikates. Leider aber sind von den chinesischen und japanischen Porzellanen, die in dem Erdgeschoss zur Aufstellung gelangen sollten, keine solchen Spezifikationen angefertigt worden, so dass dadurch, bei dem Fehlen der Inventare aus jener Zeit, über dieses nicht minder wichtige Gebiet der Geschichte der Dresdener Porzellansammlung leider eingehende Urkunden überhaupt nicht vorhanden sind.

Die erste dieser zwölf numerierten Spezifikationen ist für uns um deswillen von besonderer Wichtigkeit, als sie sich auf die vordere Galerie bezieht, in der die Tiere aufgestellt werden sollten. Weder die Pläne der ersten Gruppe der Entwürfe zur

Ausstattung des Japanischen Palais, noch die der letzten Gruppe enthalten eine Zeichnung, aus der die Aufstellung der einzelnen Tiere und diese selbst ersichtlich wären. Es erklärt sich dies wohl zwanglos daraus, dass die das Arrangement zeichnenden Architekten in der Darstellung der einzelnen Tiere keine solche formale Sicherheit der Zeichnung besassen, als in derjenigen der Geräte, dass ausserdem zwar von den bestellten Tieren schon manche fertig gestellt waren, aber doch über die Anzahl der von jedem einzelnen Tier anzufertigenden Stücke noch wiederholt Änderungen getroffen wurden. Wir geben deshalb zunächst das endgültig angenommene Verzeichnis im Wortlaut wieder, die angeführten und noch vorhandenen Stücke sind durch Sterne gekennzeichnet:

„No. 1. Specificatio dererjenigen Vasen, Thiere und Vögel, so in das Königl. Japanische Palais in die Obere Etage der fördern (vorderen) Gallerie auf Ihro Königl. Maj. in Pohlen und Churf. Durchl. zu Sachsen etc. allergnädigsten hohen mündl. Befehl und fernerer hohen Anordnung Sr. Exc. des Herrn Geh.Rath und Ober-Stallmeisters, Reichsgrafen von Sulkowsky in der Meissnischen Porcelain-Fabrique verferttigt werden soll, als

An Vasen

Auff 8 breite und 12 schmahle Schäffte, ingl. auf die 2 Seiten-Wände, 2 Garnituren, jede von 7 Stück über die 2 Thüren, roth und gold gemahlt, 148 Stück einzelne Vasen, von differenter Façon, nach obiger Mahlerey.

An Thieren

8 *Löwen
8 *Löwin
8 *Elephanten
8 *Spinxe (Sphinxe)
8 *Bähren
8 *Auer-Ochsen
8 *Rheinoceros
8 *Leoparden
8 Camehle
8 *Pavians
8 Tieger Thiere
4 Luxe
8 Stachel-Schweine
4 Pferde
11 Drachen
8 Panter Thiere
8 Hirsche
8 *Wölffe
8 AffricanischeEsel
8 *Gemsen
8 *Füchse
8 Taxe (Dachse)
8 *Hunde
4 *Katzen
8 *Ziegen-Böcke
8 *Ziegen
8 *Schaafe
8 Haasen
4 *Eichhörngen
8 Zobels
8 Jardeleons
8 *Indian. Ratten (Springmäuse)
26 *Affen
4 Josephs Figuren
11 Walt-Teuffel
8 Affrican. Schaafe
4 Einhorn

An Vögeln

8 Strausse
8 *Adler
12 Könige v. Waiwou
14 IndianischeRaben
12 Fisch Reyher
18 Raub Vogel
8 *Casuarii
12 *Eylen
8 *Löffel-Gänse
8 *Trappen
12 Krischer
8 *Pfaue
8 *Schwane
8 Störche
8 CaleuzscheHähne
8 *Fasane
8 *Granige
8 *Falcken
8 *Indianische Perl-Hühner
8 *Grosse Hähne
8 Teutsche Hühner
13 *Papegoys
8 *Auer Hähne
8 Mandel Grahnen (Krähen)
8 *Elstern
8 Türcke-Enden
8 Puhuh (Uhu)
4 *Fisch-Taucher
2 *Krob Vogel
6 Wasser Hühner
3 *See Meuben
24 *Tauben“

Da die in den Akten der Meissner Porzellan-Manufaktur im Kgl. Hauptstaatsarchiv vorhandene Liste der abgelieferten Stücke vom 18. Februar 1735 mit geringen Abweichungen die Reihenfolge jener bei den Plänen des Oberhofmarschallamts liegenden Spezifikation beibehält, so folgt daraus, dass thatsächlich diese und alle übrigen Spezifikationen im Oberhofmarschallamte an die Meissner Fabrik zur Ausführung des Auftrags übergeben worden sind.

Die zweite der zwölf Spezifikationen für die Ausstattung der einzelnen Gemächer des Obergeschosses des Japanischen Palais betrifft die Stücke des „Porcelains Seladon-Couleur mit weissen Feldern und mit schmalen goldenen Rändchen eingefasst, und mit wenig Malerei", die in dem Pavillon an der vorderen Galerie nach der Stadt zu aufgestellt werden sollten. Es folgt dann die Ausstattung der Zimmer in dem Seitenbau nach der Stadt zu: No. 3 in hochgelb Couleur, No. 4 in dunkelblau Couleur, No. 5 in Purpur Couleur, alle wie No. 2 mit weissen Feldern, vergoldeten Rändchen und mit wenig Malerei versehen. Daran schliesst sich die Spezifikation zur Ausstattung der Galerie und der beiden Eckräume an der Elbseite (No. 6), wie erwähnt, mit Porzellan „nach Alt-Indian. Arth". Es folgen die drei Zimmer des Seitenbaues nach dem Walle zu: Nr. 7 „Grau mit weissen Feldern und goldenen Rändchen eingefasst mit kleinen Figuren und Landschaften gemalt", Nr. 8 (Tafel-Zimmer) „Pleumerant Couleur mit weissen Feldern und goldenen Rändchen eingefasst, auch mit weniger Malerei", Nr. 9 „Büvet. Ebenso in grün Couleur". Den Beschluss bilden die beiden Räume des Elbbaues nach dem Hofe zu: Nr. 10 das Schlafgemach mit seinem „Feder-Meubel" und mit Porzellan von gleicher Dekorierung in „Pfirsig-Blüth Couleur", Nr. 12 „Capelle. Weiss und Goldgemaltes Porcelain. Das Altar von Porcelain nach gegebenen Riss. Die Füllungen in denen Wänden mit Geistlichen Historien. Die Orgel von Porcelain".

Um eine Vorstellung zu geben von der reichhaltigen Ausstattung jedes dieser Gemächer, der Grösse und Verschiedenartigkeit der einzelnen Geräte und ihrer Verwendung, sei unter den ziemlich gleichartig lautenden Spezifikationen als Beispiel die Ausstattung des Büffettzimmers angeführt:

„Nr. 9. Specificatio. Das Porcelain Grün-Couleur mit weissen Feldern und goldenen Rändchen eingefasst und wenigen Malerei, so in das Königl. Japan. Palais in das Seiten-Gebäude nach dem Walle verferttigt werden soll, als:

An die zwey schmahlen Seiten der Thüren

6 Garnituren, jede von 7 Stck. 1 Elle 10 Zoll hoch,
36 Stck. einzelne Vasen, 1 Elle hoch,
24 Stck. einzelne Becher, 21 Zoll hoch,
24 Stck. Bouteillen mit Henkeln, 21 Zoll hoch,
12 Stck. grosse Terrinen rund und passigt,
20 Stck. grosse Spühl-Compen, div. Sorten,
12 Stck. runde Bouteillen,
12 Stck. do. passigt,
20 Stck. Coffée-Kannen mit Henkeln,

12 Stck. Thée-Känngen,
12 Stck. Thée-Büchsen, div. Sorten,
48 Stck. Chocolade-Becher mit Unterschalen,
48 Stck. Milch-Becher,
148 Stck. Thée-Copgen nebst Unterschalen.

An die Fenster-Schäffte oder Trimos

7 Stck. einzelne Vasen, 1 Elle 8 Zoll hoch,
28 Stck. einzelne Vasen, 1 Elle hoch,
10 Stck. do. Becher, 21 Zoll hoch,
24 Stck. Urnen oder sechseckigte Flaschen,
8 Stck. Terrinen mit Deckeln,
36 Stck. Bouteillen rund und passigt,
20 Stck. Spühl-Compen, 10 Zoll hoch, div. Sorten,
12 Stck. Coffée-Kannen,
12 Stck. Thée-Känngen,
12 Stck. Milch-Krügelgen,
12 Stck. Thée-Büchsen,
12 Stck. hohe Zucker-Dosen,
24 Stck. Chocolade-Becher mit Unterschalen,
48 Stck. Thée-Copgen mit Unterschalen,

An die Seite nach dem Hofe zu

2 Garnituren, jede von 5 Stck., 1 Elle 6 Zoll hoch,
30 Stck. einzelne Vasen, 1 Elle hoch,
20 Stck. Aufsatz-Becher, 21 Zoll hoch,
2 Stck. sitzende Bajoden (Pagoden), 18 Zoll hoch,
12 Stck. passigte Urnen,
6 Stck. Terrinen, div. Sorten,
48 Stck. Bouteillen, rund und passigt,
6 Stck. Schüsseln, 18 Zoll in diam.,
12 Stck. Assietten, 15 Zoll in diam.,
24 Stck. grosse Spühl-Compen,
12 Stck. Coffée Kannen,
12 Stck. Thée Känngen,
12 Stck. Milch Krügel,
12 Stck. Thée Büchsen,
12 Stck. Zucker-Dosen,
12 Stck. Reintel oder Suppen-Näpfgen,
148 Stck. Coffée und Thée Copgen mit Schälgen,
36 Stck. Teller,

12 Stck. Auster Schaalen,
36 Stck. Confect Schaalen, div. Sorten,
100 Stck. kleine Thiere,
6 Stck. grosse Vasen, als Giesskannen nach gegebenen Riss, 2 rh. hoch,
6 Stck. grosse Schwenk-Kessel, 1 rh. hoch, $1\frac{1}{2}$ rh. Elle lang, $\frac{3}{4}$ rh. weit,
20 Stck. hohe Pocale."



Mittelstück aus dem auf Seite 22 besprochenen Entwurfe.

II

Die Thätigkeit der Meissner Manufaktur

für das Japanische Palais



Die Pläne zur Ausstattung des Japanischen Palais sind nun keineswegs nur auf dem Papier entstanden, vielmehr war schon August der Starke selbst bemüht, nachdem sie seinen Beifall gefunden, sie auch zur Ausführung zu bringen; nicht minder liess sein Sohn es sich angelegen sein, die Fertigstellung der in Meissen dafür bestellten Stücke thunlichst zu beschleunigen. Die Ansprüche, die dadurch an die Leistungsfähigkeit der Meissner Fabrik gestellt wurden, waren durchaus nicht gering; die Ausführung aller Stücke musste voraussichtlich eine Arbeit von jahrelanger Dauer erfordern. Die im Kgl. Hauptstaatsarchiv vorhandenen Akten der Meissner Fabrik geben mannigfachen Aufschluss darüber, dass schon für jene ersten Pläne aus der Zeit Augusts des Starken die Bestellungen nicht nur gemacht, sondern auch ausgeführt worden sind.

Die erste Nachricht aus jenen Akten, die mit der geplanten Ausstattung des Japanischen Palais in Zusammenhang steht, stammt aus dem Ende des Jahres 1729. Damals wurde im Verlaufe eines Monats laut Spezifikationen vom 28. November, vom 2., 16., 23. und 24. Dezember eine Anzahl chinesischen und japanischen Porzellans aus dem Holländischen Palais in die Meissner Fabrik als Modellstücke abgegeben, und zwar wie eingangs betont wird, auf mündlichen Befehl des Fürsten und fernere Verordnung des Geh. Kabinettsministers Reichsgrafen von Hoymb, so dass also damit der Zusammenhang der Bestellung mit Augusts Plänen durch diesen Hinweis erwiesen wird. Die einzelnen Modellstücke werden näher bezeichnet als Krack-Gut, als indianisch Porzellan, alt weisses indianisch Porzellan, grün chinesisch Porzellan, blau und weisses indianisch Porzellan. Die Gattung der Stücke wird gekennzeichnet durch ihre Benennung als Bouteillen, Näpfe, Teller, Schälchen, Kumpen, Assietten, Konfektschälchen, Koppchen, Thee-, Kaffee- und Schokolade-Becher, Spül-Näpfe und Tassen. Auch über die damals schon beabsichtigte Ausstattung der einzelnen Gemächer mit Spiegeln erfahren wir aus einem Bericht des Kammer-Kollegs vom 1. Dezember 1729. Dasselbe hatte erfahren, dass der König beabsichtige, „zu Ausmeublirung derer neuen Zimmer viele Spiegel von frembden Fabriquen kommen zu lassen“, und hatte deshalb gebeten, dass aus des Fürsten Spiegelfabrik zu Friedrichsthal Stücke mit kleinen Schäden dafür zu aptieren oder an solche Orte zu bringen seien, wo man dergleichen Defekte nicht so leicht zu beobachten vermöge, was auch genehmigt wurde.

Die erste direkte Erwähnung aber der für die einzelnen Gemächer des Palais in Meissen bestellten Gegenstände enthält ein aus Dresden den 28. März 1730 datiertes

Verzeichnis, das durch den wiederholten Hinweis auf die Aufstellung von Schüsseln und Tellern (Assietten) in dem Fries des Hauptsimses der einzelnen Räume (Corniche), wie sie eben nur in den Plänen der ersten Gruppe beabsichtigt war, als mit diesen in engstem Zusammenhang stehend sich erweist. Da das Datum dieses Auftrags vom 28. März 1730 noch in die Lebenszeit Augusts des Starken fällt, so ist damit wieder erwiesen, dass diese Pläne der ersten Gruppe noch unter dem Einfluss jenes Fürsten entstanden sind. Das Aktenstück lautet:

„Specificatio derjenigen Porcelains, so Ihro königl. Maj. in Pohlen und Chur-Fürstl. Durchl. zu Sachsen in Deroselben Fabrique zu Meissen zu dem Holländischen Palais verfertigen zu lassen allergnädigst anbefohlen haben:

I. 200 Stück Schüsseln auf Japanische Façon nach dem Model No. 1, jede 17 Zoll in diametro und 2 Zoll tief mit den Randen in die Gallerie, wo die Japanischen Vasen zu stehen kommen und zwar zur Corniche.

II. 50 Stück Vogelbauer nach japanischer Zeichnung und Mahlerey, wie auch sonst nach dem Model No. 2 in gedachte Gallerie an die Trumous.

III. 100 Stück dunkel blaue Schüsseln mit weissen Feldern und darein gemahlten blauen Blumen und Landschaften nach dem Model No. 3 jede 17 Zoll in diametro und 2 Zoll tief zur Corniche in den Seiten Flügel, wo das dunkelblaue Porcelain stehen soll.

IV. 50 Dutzend dergleichen Tassen und Schaalen Item dergleichen Thée Pots, Mittel-Aufsätze und Bouteillen, so incirca zum garniren in gedachtes Zimmer gebraucht werden dürften.

V. 20 Stück Vogelbauer von blau und goldenen Porcelain sonst aber nach dem Model wie No. 2 in die beyden Eck-Pavillons, wo blau und goldenes Porcelain aufgesetzet werden soll.

VI. 200 Stück Schüsseln von weiss und blau ordinairen Porcelain, jede 17 Zoll in diametro und zwei Zoll tief, in die hinterste Gallerie nach dem Garten zur Corniche und wo die grossen blau und weissen Vasen stehen sollen.

VII. 60 Stück Asietten von alten Indianischen Porcelain zur Corniche in das Zimmer, wo dergleichen Porcelaine rangiret werden soll, jede 10 Zoll in diametro und 1 1/2 Zoll tief.

VIII. 16 Garnituren an Aufsätzen und Bouteillen von dergleichen Porcelain so ohngefähr zum garniren obgedachten Zimmers nöthig sein möchten incirca 1/2 Zoll hoch.

IX. 20 Dutzend Thée-Tassen und Schaalen von dergleichen Porcelain, gleichergestalt zum garniren gedachten Zimmers. Dresden, den 28. Martii 1730."

Eine zweite Spezifikation für das in der vorderen Galerie nötige Porzellan vom 2. April 1732 erscheint gleichfalls noch zu den Plänen der ersten Gruppe gehörig, weil darin 170 Stück Schüsseln 2 Zoll tief, 18 Zoll in diam. „oben zur Corniche" erwähnt werden.

Das Datum dieser Spezifikation bezeichnet nun aber nicht etwa erst das Eintreffen des Auftrages, vielmehr waren die darin erwähnten Tiere schon vorher von dem

Fürsten selbst wohl zumeist mündlich bestellt worden, denn der ganze Plan stand ja schon, wie wir aus Keysslers vom 23. Oktober datierten Reisebericht wissen, schon im Sommer 1730, wenn nicht noch früher, für jedes einzelne Gemach des Japanischen Palais vollständig fest und war damals schon sicher auch der Fabrik-Kommission zur Kenntnis gebracht worden; denn wie wir noch sehen werden, werden schon im Mai 1731 in der Instruktion für den Modellmeister Kirchner „grosse Vasen und solche Sorten, die vor andern Ihro Kgl. Maj. verlangen", angeführt. Bei der Anstellung Kaendlers aber, die im Sommer 1731 erfolgte, wird darauf hingewiesen, dass er „die vor Ihro Kgl. Maj. bestellten grossen Vasen und allerhand Arthen Thiere" zugleich mit jenem anzufertigen habe. Die Spezifikation ist auch keine eingehende Aufzeichnung jedes einzelnen notwendigen Stückes, sondern vielmehr ein summarischer Überschlag der Anzahl aller zur Ausstattung der vorderen Galerie nötigen Stücke. Es scheint, dass der Fürst mit Hilfe seiner Architekten an Ort und Stelle in dem Palais sich über die Grösse des Auftrages Rechenschaft zu geben gesucht hat, worauf die dem Datum des 25. Febr. 1732 beigefügte Ortsbezeichnung „Neustadt bey Dresden" hinweist, und dass diese Aufstellung von August dem Starken endgültig gutgeheissen wurde, da sie mit seinem Monogramm versehen ist. Dieselbe wurde dann aus Warschau am 2. April 1732 von dem Fürsten der Fabrik-Kommission gewissermassen als Rahmen für den schon erteilten Auftrag der einzelnen Stücke zugesandt. Das Begleitschreiben dazu und die Spezifikation selbt lauten folgendermassen:

„Demnach wir die neue fordere Gallerie in der Oberen Etage unsers holländischen Palais zur Neustadt bey Dresden mit denen in beykommenden von uns eigenhändig signirten Verzeichnis specificirten porcelainen Geväss, zusammen an 910 Stücken, besetzen zu lassen, entschlossen, als ist unser gnädigstes Begehren, Ihr wollet Kraft dieses die Verfügung thun, dass in unserer Fabrique zu Meissen sothanes Porcelaine Geväss nach und nach gefertiget und dahin geliefert auch in Rechnung also passirlich verschrieben werde. Warschau, den 2. April 1732.

Specificatio, was in dem kgl. holl. Pallais zu der neuen forderen Gallerie in der Oberen Etage von Porcellain erfordert wird, als:

Zu denen 4 Stück breiten Camin Schäfften:

4 Roth laquirte Aufsätze jeder von 5 Stücken
24 Stück einzelne grosse Vasen, differ. Façon,
40 Stück allerhand Thiere differenter Grösse
40 Stück allerhand Vögel differenter Grösse
8 Stück grosse Terrinen.

Zu denen 4 Trumous

40 Stück allerhand gross und kleine Thiere
24 Stück grosse Vasen, differenter Façon
8 Stück grosse Terrinen mit Deckel
40 Stück allerhand gross und kleine Vögel

Zu vierzehn Stück schmalen Schäfften

84 Stück allerhand gross und kleine Vögel
56 Stück allerhand Thiere, differenter Grösse
28 Stück grosse Terrinen mit Deckel
98 Stück grosse Vasen, differenter Façon
16 Stück allerhand Thiere über die Fenster
32 Stück grosse Vasen dergleichen

Zwischen die Bogen-Fenster

22 Stück einzelne Vasen, different
22 Stück allerhand Thiere differenter Grösse
22 Stück allerhand Vögel differ. Grösse

Auf die zwey schmalen Seiten-Wände

40 Stück allerhand Thiere
12 Stück grosse differente Vögel
20 Stück detto kleinere
2 Aufsetze über die Thüren, jeder von 5 Stücken
36 Stück grosse Vasen differenter Façon
30 Stück kleine detto detto
4 Stück grosse Terrinen mit Deckel

An Schüsseln

170 Stück Schüsseln 2 Zoll tief 11 Zoll in diam.
oben zur Corniche
Summa derer von jeder Sorte betragenden Stücken

30 Aufsatz Stücken von 6 Garniduren
266 einzelne Vasen differenter Façon
198 Stück allerhand gross und kleine Thiere
198 Stück allerhand gross und kleine Vögel
48 Stück Terrinen mit Deckel
170 Stück Schüsseln
910 Stück

AR Neustadt bey Dresden
den 25. Febr. 1732."

Wenn nun bis zu dem grossen Auftrage für das Japanische Palais die in der Fabrik vorhandenen Kräfte und Einrichtungen genügt haben mochten und in besonderen Fällen Modelle in die Fabrik geliefert wurden, sei es, dass man dazu asiatisches Porzellan benutzte, oder sei es, dass man die Modelle ausserhalb der Fabrik von Dresdner Goldschmieden herstellen liess, so war die Leitung der Fabrik nunmehr darauf angewiesen, sich der geeigneten Kräfte durch dauernde Anstellung zu versichern. Die Nachrichten über die ersten Modelleure der Fabrik sind nur sehr dürftig.

Als einer der ersten und besten Modellierer war nach v. Seidlitz p. 129 u. p. 133 der Hofsilberarbeiter Johann Jakob Irminger der ältere thätig. Auf ihn dürften die frühesten neuen Formen in weissem Porzellan, wie auch solche in rotem Böttgerporzellan zurückzuführen sein. Er war schon im Jahre 1710 vom König beauftragt worden, „bei Dero Porcellain-Fabrique hülfreiche Hand zu leisten und auf solche Inventiones zu denken, damit theils ausserordentlich grosse, theils andere Sorten sauberer und künstlicher Geschirre möchten gezeuget werden“. Auf ihn bezieht sich also höchst wahrscheinlich die Stelle in dem Dekret vom 23. Januar 1710, in der die Überzeugung Ausdruck findet, dass das inländische Porzellan dem indianischen „an allerhand Façons und grossen auch massiven Stücken als Statuen, Kolumnen, Servicen u. s. w. weit übergehen möchte“. Nach seiner eigenen Angabe vom 29. November 1713 hatte er auch damals schon „unterschiedliche Arten verzierter und unverzierter Modelle ausgesonnen“. Nach ô Byrn p. 98 liegt die Vermutung nahe, dass er ausser eigenen Erfindungen auch nach Vorbildern der Porzellansammlung und des Antiken-Kabinetts Modelle für Meissen gefertigt habe. Sein erzieherischer Einfluss auf die Former der Fabrik wird 1718 von Böttger selbst bestätigt mit den Worten, er habe „aus schlechten Töpfern gute Künstler gemacht und sich Mühe gegeben, dem Werk durch Rat und That von Zeit zu Zeit zu assistiren“. Seine hervorragende Bedeutung für die plastische Gestaltung des Meissner Porzellans wurde auch nach Böttgers am 13. März 1719 erfolgten Tode von der Manufaktur-Kommission ausdrücklich dadurch anerkannt, dass er laut Bericht vom 21. Oktober 1719 weiterhin die Aufsicht über die Herstellung der Façons übertragen erhielt. Wir werden also, da uns erst zu Ende der zwanziger Jahre über neue Modellierer der Fabrik berichtet wird, die bis dahin entstandenen Formen der Geräte und die Figuren Irminger und seiner Schule zuzuschreiben haben.

Die hervorragende Bedeutung des seit 1720 an der Fabrik angestellten Johann Georg Herold für die Entwickelung des Meissner Porzellans liegt ausschliesslich auf dem Gebiete der Bemalung und der Verbesserung des Materials. Der Einführung neuer, europäischer Formen scheint er bei seinem engen Anschluss an asiatische Dekorationsweisen eher hinderlich als förderlich gewesen zu sein, da die glatten Formen seiner Vorbilder für die Ausübung seiner Kunst günstigere Flächen darboten als die bewegteren Formen des Inlands. Auch ist wohl gewiss die vorzüglich gelungene Nachahmung chinesischer und japanischer Vorbilder neben der hohen Wertschätzung der Originale für August den Starken mitbestimmend gewesen, einen grossen Teil der Ausstattung des Japanischen Palais im Wetteifer mit den Originalen, von dem ja auch das beabsichtigte Deckengemälde in der grossen Galerie Zeugnis ablegen sollte, durch solche Werke Heroldscher Kunstweise versehen zu lassen. Sollten ja doch ähnliche Stücke, die für den Pariser Kaufmann Le Maire, der seit 1728 mit der Fabrik in Beziehung getreten war, anstatt mit den sonst üblichen Kurschwertern mit einem chinesischen Schriftzeichen mit Genehmigung des Königs versehen werden. Es war sogar als Begründung angegeben worden, dass aller Vermutung nach jener Kaufmann die Meissner Ware für „altes Indianisches Crack Guth“ ausgeben werde; doch dies schade ja der Fabrik ebensowenig, als wenn mit Meissner Wein nach Hamburg und andern Orten ein guter Absatz gemacht werde, damit „dortselbst daraus ein Sekt und dergleichen prepariret und

theurer nachgehends an Mann gebracht wird". Bekanntlich sind ja auch derartige Meissner Fabrikate mit nachgeahmten chinesischen Marken noch vorhanden.

Es hiesse eine Menge neuer Fragen aufrollen, die sicher in dem von K. Berling zu erwartenden Werke im Zusammenhange eingehend erörtert werden, und es würde den Rahmen dieser Abhandlung überschreiten, wenn wir auch jene für die Ausstattung des Japanischen Palais bestimmten Geräte, die sich in Form und Dekorierung an asiatische Vorbilder anlehnen, in die Untersuchung mit einbeziehen wollten. Nur soviel möge gesagt sein, dass in der Kgl. Porzellansammlung zu Dresden nicht nur einzelne Stücke, sondern noch ganze Sätze Meissner Porzellans nach asiatischen Vorbildern zu finden sind, die zweifellos für das Japanische Palais bestimmt gewesen sind. Freilich ist dies nur ein verschwindend kleiner Rest von dem, was in den dreissiger Jahren des vorigen Jahrhunderts in Erfüllung jenes Auftrags von Meissen an den Hof zu Dresden thatsächlich abgeliefert worden ist.

Wenn somit August der Starke bei der Planung des Porzellanschmucks für das Japanische Palais einerseits mit seinem Besitz an asiatischem Porzellan rechnete, anderseits die seitherigen Erzeugnisse der Meissner Fabrik sowohl an Böttgerwaren wie an Werken Heroldscher Kunstweise in Betracht zog, so finden wir ausserdem, wie der letzte Entwurf für die Elbgalerie erkennen lässt, eine grosse Gruppe von Werken vorgesehen, die ausschliesslich europäische Formen haben, für deren Einführung die Thätigkeit Irmingers wohl den wichtigsten Anlass gegeben hat. Auf des Königs eigenste Initiative aber ist die geplante Aufstellung der vielen Tierfiguren in der vorderen Galerie zurückzuführen, für deren Ausführung jedoch zu jener Zeit der geeignete Künstler noch gefunden werden musste.

Neben Irminger und den von ihm geschulten Formern sind seit 1727 eigentliche Bildhauer als Modellierer zur Fabrik gezogen worden mit der ausgesprochenen Absicht, um durch diese neue (europäische) Formen herstellen zu lassen. Es werden also auch von diesen, da sie gerade zu der Zeit in der Fabrik thätig waren, als der Plan für die Ausschmückung des Japanischen Palais entstand, einige Stücke Meissner Porzellans in europäischer Formengebung herrühren, die sowohl von den Werken Irmingers und seiner Schüler, wie von denen Kändlers zu unterscheiden sind. Es sind in erster Linie Gottlob Kirchner aus Merseburg, geb. ca. 1706, und Joh. Christoph Ludwig Lücke, der nicht älter als jener gewesen sein kann. Wir erfahren Genaueres über beide aus dem an den König erstatteten Kommissionsbericht vom 15. März 1728. Es heisst darin wie folgt:

„Weilen von auswärthigen Orthen jezuweilen nach neuen Façons Nachfrage geschiehet, sonderlich aber die Gold und Silber Arbeiter zu Augspurg damit versorget seyn wollen, haben wir unter Ew. königl. Majt. verhoffter allergnädigster Approbation von Monat May a. p. bis hieher, einen Bildhauer-Gesellen, nahmentlich Kirchnern, als Modellirer gegen ein monatl. tractament à 18 Thlr. 18 gr. — angenommen, und obgleich derselbe davor verschiedene Uhrgehäuse, Schnupf-Tabaks-Dosen, Leuchter, Wasch- und Giess-Becken, auch andere Modelle von gar angenehmer Invention gefertiget; so sehen wir uns doch veranlasst, gedachten Bildhauer Kirchnern um desswillen nunmehro zu dimittiren, weil er nicht

alleine währenden diesen seinem engagement die Arbeits Stunden so fleissig, als er vorher versprochen, nicht abgewarthet, und nun vor einer kurzen Zeit in eine Krankheit, die er sich durch seine unordentliche Lebens Arth über den Hals gezogen, verfallen, sondern auch Ew. Königl. Majt. selbst die allergnädigste Intention hegen, einem andern Modellirer, dem Bildhauer Gesellen Lücken, so mit Ew. Majt. höchst mildesten Vorschub in frembden Ländern eine Zeitlang sich umgesehen, und sich dadurch zu dergleichen Arbeith, wie er es bereits erwiesen, wohl qualificiret, annehmen zu lassen; zu welchem Ende er auch nechstens in der Fabrique auf die mit Kirchnern vorher getroffene conditiones recipiret und mit gewisser schriftlicher Instruction versehen werden soll."

Nachdem also Kirchner nach noch nicht einjähriger Thätigkeit an der Fabrik wieder entlassen worden war, wurde Lücke dann Mitte April 1728 als „Modellmeister" angenommen. Aber auch mit ihm war die Kommission unzufrieden. Sie berichtet über ihn am 25. September 1728 in dem Rapport XIX § 114: „Hingegen thut der hiesige Modellmeister Lücke noch immer sehr douce mit seiner Kunst, und wäre nunmehr bald Zeit, wenn er es dem vorigen Bildhauer Kirchner, als seinem antecessori im modelliren und poussiren wo nicht zuvor, doch wenigstens gleich thun wollte." Was Lücke „seither inventirt und gefertigt", seien nur Kleinigkeiten gewesen, die von den angestellten Formern weit besser gemacht würden; Lücke verstehe in der Zeichnung wenig, in der Architektur aber gar nichts. Er verstehe nicht Modelle aus Holz zu fertigen, seine Thonmodelle gingen aber bald in Stücke und könnten so den Arbeitern nicht als Vorlage dienen. Am 4. Dezember 1728 wird dann berichtet: Lücke habe vier Wochen an dem Modell zu einem Pokal mit Zieraten gearbeitet, woran aber keine Façon wäre. Dergleichen Stücke seien schon früher von den Formern weit besser und „façonirlicher" gemacht worden. So habe auch jetzt der Former Fritzsche ein besseres Modell als der Bildhauer Lücke nach der Zeichnung gefertigt. Daraufhin war die Entlassung Lückes beschlossen worden, die aber dieser hinauszuschieben bat. Die Kommission konnte jedoch dieses Gesuch in ihrem Rapport vom 15. Jan. 1729 nicht befürworten, ebensowenig ein zweites Gesuch Lückes vom 29. Jan. 1729, worin er bat, wenigstens bis Mitte April d. J. bleiben zu dürfen, wo er dann gerade ein Jahr angestellt gewesen sei. Er wurde am 31. Jan. 1729 entlassen und ihm auch nicht gestattet, das Prädikat „Modellmeister" weiterzuführen. Dieser Lücke war später nach dem Bericht eines Dr. Otto aus Wien vom 23. Jan. 1751 an der Wiener Porzellan-Manufaktur als Obermodellmeister mit 1500 fl. Gehalt angestellt, während gleichzeitig nur als Modellmeister mit 600 fl. Gehalt Niedermayer genannt wird. Lücke hat auch hervorragende Werke in Elfenbein geschnitzt, so einen Crucifixus im Grünen Gewölbe d. d. 1737. Seine Stärke als figuraler Plastiker muss also während seiner Anstellung in Meissen nicht erkannt worden sein. Die Vorwürfe, die ihm seitens der Kommission gemacht werden, beziehen sich offenbar, wie die ähnliche Redewendung Kändlers in seinem Berichte vom 14. Juli 1739 erkennen lässt, nur darauf, dass Lücke es nicht verstand, Gefässe mit architektonisch gegliederten Profilen genügend schön herzustellen.

Nach Lückes Entlassung muss dann Kirchner bald wieder an der Fabrik angestellt worden sein, dessen zu Anfang so befriedigende Leistungen wohl

6*

jetzt Anlass gaben, sein früheres lockeres Leben milder zu beurteilen. Kirchners Wirkungskreis blieb nicht lediglich auf die Herstellung neuer Modelle beschränkt, vielmehr wurde er, in ähnlicher Weise wie vordem Irminger, auch mit der Unterweisung der Former betraut. In dem Besoldungs-Reglement von 1729 werden auch schon zwei Lehrlinge mit einer jährlichen Besoldung von je 34 Thlr. 8 gr. aufgeführt: Carl Friedrich Krumbholz und Johann Friedrich Schmieder. Die Obliegenheiten Kirchners werden sodann im Jahre 1731, in dem er den Titel „Modellmeister" erhielt und auch sein Gehalt von 18 Thlr. 18 gr. auf 25 Thlr. monatlich erhöht wurde, was doch gewiss dafür spricht, dass er in seinen Leistungen sich nicht verschlechterte, genauer umschrieben. Danach hatte er „die sämtl. Former in Verfertigung des Porcellain-Geschirr zu unterweisen und insonderheit die Lehrlinge im Zeichnen und poussiren zu informiren, nicht weniger vor seine Person allerhand neue Inventiones und Modelle der Fabrique zum Besten darzustellen". In demselben Jahre 1731 hatte sodann Kirchner der Fabrik nicht allein neue Modelle für den Verkauf anzufertigen, sondern nach einer Instruktion für sämtliche Arbeiter vom Mai dieses Jahres war er auch schon mit der Ausführung der für das Japanische Palais bestimmten neuen Stücke betraut, denn, heisst es, er habe für „grosse Vasen und solche Sorten, die vor andern Ihro Kgl. Maj. verlangen, Modelle zu machen". In einer späteren Instruktion desselben Jahres werden die Dienstobliegenheiten Kirchners noch dahin erläutert, dass er „insonderheit was vor die Freunde oder Liebhaber an Porcellain nach denen Modellen sowohl, als nach gewissen Zeichnungen zu verfertigen, verlanget wird", zu thun habe. Weiter heisst es dann: „Auch hat er diejenigen Modelle, welche von Zeit zu Zeit zur Fabrique eingeschicket, sammt denenjenigen Stücken, so darnach zu verfertigen verlanget werden, in ein richtiges Journal unter Anmerkung des Dati einzutragen." Unter den Stücken, die als Modelle in die Fabrik geliefert wurden, werden wir wohl in erster Linie, nach dem Vorgang des Jahres 1729 und nach Ausweis der Spezifikationen zu den Ausstattungsplänen des Japanischen Palais, Stücke aus der Porzellansammlung des Königs zu verstehen haben.

Wenn nun bis dahin seit jenem ersten Bericht über Kirchner keine Äusserungen in den Akten darauf schliessen lassen, dass seine Arbeiten den Anforderungen nicht genügt hätten, die in künstlerischer Hinsicht an sie gestellt wurden, oder aber dass seine Kräfte für die Ausführung des umfangreichen Auftrags nicht ausreichend erschienen wären, so ergiebt der Kommissionsbericht vom 3. September 1731, dass August der Starke selbst darauf bedacht gewesen ist, die Zahl der Modellierer durch einen besonders tüchtigen Künstler zu vermehren. Diesen hatte der Fürst persönlich zu erproben Gelegenheit gefunden. Wir erfahren hierüber Genaueres aus der „Nachricht von Herrn Johann Joachim Kändlers Leben und Arbeiten", die in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste" Bd. XVIII 2, Leipzig 1776, p. 296 ff. abgedruckt ist und zweifellos auf Angaben der direkten Nachkommen des Künstlers in der Hauptsache zurückzuführen ist. Es wird darin zunächst angegeben, dass der Künstler 1706 zu Seeligstadt bei Bischofswerda in Sachsen als Sohn des dortigen Pfarrers geboren sei. (Dagegen wird in dem Personalverzeichnis der Meissner Manufaktur von 1744 sowohl der Modellmeister Kändler als auch dessen fünf Jahre

jüngerer Bruder, der Bossierer Christian Heinrich Kändler, als zu Fischbach bei Dresden gebürtig angeführt.) Kändlers Biograph sagt weiter, dass sein Vater seinen Hang zu den schönen Künsten schon frühzeitig durch Unterweisung in den besten Schriftstellern, der Mythologie und in den Kunstwerken des Altertums gefördert und ihn dann 1723 bei dem Hofbildhauer Thomae zu Dresden in die Lehre gegeben habe. Hier habe Kändler durch Übung im Zeichnen und Studium der Antiken „den hohen Grad des Korrekten, des Effektvollen, kurz den wahren Ausdruck der Natur" sich angeeignet, der alle seine Werke auszeichne. Es heisst dann weiter: „Seine Fähigkeiten konnten dem grossen Kenner und Beförderer der Künste, König August II., nicht verborgen bleiben. Als dieser Herr das Grüne Gewölbe, diese unschätzbare Sammlung von Kunstwerken einrichtete, liess er verschiedene seltene Stücke durch unsern Kändler pussiren, und fand seine Arbeit so kräftig und elegant, dass er ihn 1730 zum Hofbildhauer ernannte, und kurz darauf als Modellmeister und Direktor des sogenannten weissen Corps zur Meissner Porzellanmanufaktur setzte. Dieses Corps begreift die Former, Dreher, Pussirer, Verputzer, Bildhauer und alle übrige Arbeiter unter sich, die mit der rohen Masse zu thun haben."

Über Kändlers Anstellung an der Fabrik sagt nun der erwähnte Kommissionsbericht vom 3. Sept. 1731, nachdem zuvor über die Anstellung von 19 neuen Arbeitern (gewiss eine Folge des grossen Auftrags des Königs) berichtet worden war, das Folgende aus: „Hierüber ist Ihro königl. Maj. höchstgefällig gewesen, noch einen Modellirer nahmendlich Johan Kendlern vor kurzer Zeit in die Porcellaine Fabrique darum einweisen zu lassen, dass derselbe insonderheit die vor Ihro Königl. Maj. bestellte grossen Vasen und allerhand Arthen Thiere mit dem bereits in diensten stehenden Modellmeister Kirchnern verfertigen solle. Da nun an seinem Fleisse und Geschicklichkeit, wie Ihro königl. Maj. selbst es höchsterleuchtet bemerken werden, nichts auszusetzen, und er in angefügten allerunterthänigsten Memoriali zu seinem Jährl. Tractament 400 Thlr. samt einer freyen Wohnung in der Manufactur begehret, wird darüber solche Anordnung erwartet, und hält man von Seiten der Commission dafür, wie es ohnmassgeblich wohlgethan seyn dürffte, wenn Kendlern im Fall ihme dieses Tractament à 400 Thlr. accordiret werden sollte, nur 300 Thlr. als soviel der Modellmeister Kirchner jährl. geniesset, durch den Manufactur Inspector Reinhardten gegen seine Quittung, nach und nach monathlich ausgezahlt, die übrige 100 Thlr. hingegen demselben durch den Hof-Factor Chladni aus der Dresdnischen Cassa, um Kirchnern zu einer mehrern praetension nicht Anleitung zu geben, in der Stille gereichet würde."

Der Antrag wurde genehmigt, doch schon am 20. Februar 1732 erhielt Kändler die ganze Summe als Gehalt angerechnet. Im selben Monat Februar hatte allerdings Kirchner um eine Gehaltszulage von 100 Thlr. nebst freier Wohnung nachgesucht, und so wurde auf Beschluss des Königs d. d. Warschau den 10. April 1732 dessen anfängliche Zurücksetzung dem jüngeren Kändler gegenüber dadurch wieder gut gemacht, dass ihm sogar 120 Thlr. Gehaltszulage gewährt wurden. Die Kommission hatte dies selbst in ihrem Bericht vom 28. März 1732 so vorgeschlagen, nachdem Kirchner ein zweites Gesuch am 18. März d. J. eingereicht hatte, worin er um seine Entlassung gebeten hatte. Kirchner hatte darin angegeben, dass er bereits zwei Jahre als Modellierer

bei der Fabrik thätig sei (ein auffallender Irrtum), dass er aber gleichwohl als ein junger Mann und wirklicher Bildhauer begierig sei, noch etwas anders in der Welt zu sehen und seine Wissenschaft zu excolieren, damit er capabler werde, Sr. Majestät in Zukunft mit seinen ferneren Diensten aufzuwarten. Die Kommission mochte doch jetzt in Sorge gekommen sein, den unzufriedenen Arbeiter zu verlieren, sonst würde sie wohl nicht eine noch höhere Summe beantragt haben, als dieser erbeten hatte, denn die Befürchtung lag nahe, dass Kirchner nicht etwa zu seiner weiteren Fortbildung die Fabrik verlassen wollte, als vielmehr um in eine andere Porzellanfabrik einzutreten. Kirchners Leistungen waren ja auch schon früher von der Kommission anerkannt worden, er mochte wohl auch durch seine anfängliche Zurücksetzung und durch die ihm durch Kändler erwachsene Konkurrenz angespornt worden sein, seinen Arbeiten mit grösserem Fleisse obzuliegen. So konnte ihm auch die Kommission in ihrer Befürwortung der Gehaltserhöhung das Zeugnis ausstellen, dass „er nun bey angeregter Fabrique durchgehends das Lob erlanget, dass er seine Arbeit wohl verstehet und nutzbar zu gebrauchen ist, auch den andern Modellirer Kändlern nach seinen Inventionen und sonst übertrifft“. (Bei dieser Anerkennung hat wahrscheinlich die Kommission, ebenso wie in dem gegen Lücke geäusserten Tadel, unter dem Einflusse der von Herold bevorzugten asiatischen Formengebung noch besonderen Wert auf glatt profilierte Gefässe gelegt und Kändlers eigenartige Begabung und reformatorische Thätigkeit in der Gefässbildung noch nicht zu würdigen verstanden.)

Aber jenes Lobes der Kommission scheint sich Kirchner doch nicht sehr lange würdig erwiesen zu haben, auch müssen Kändlers Vorzüge vor jenem ebenfalls immer mehr zu Tage getreten sein, und so macht es den Eindruck, als ob Kirchner in der Voraussicht, dass der künstlerisch bedeutendere und gewissenhaftere Kändler ihn immer mehr in den Schatten stellen werde, seine Entlassung erzwungen habe. Die Kommission berichtete am 28. April 1733 an den König: „Dem Modellmeister Kirchnern hat die Commission mit dem Ausgang des Monats Februar nur verwichenhin die Dimission und zwar mit höhern Vorwissen um deswillen, weil er einer vorgeschützten anhaltenden Leibesunpässlichkeit halber, selbst darum angesuchet, es auch nach jetziger Verfassung des Werkes, indem der Modellirer Kändler seine Stelle, die jener ohnedies eine Zeitlang gar nachlässig verwaltet, füglich vertreten kann und jetzo wirklich vertritt, nicht versaget.“ Ungefähr zur selben Zeit sah sich die Kommission veranlasst, auch zwei andere Angestellte der Fabrik zu entlassen. In dem Bericht wird fortgefahren: „ebenso sollen Bildhauer Carl Friedrich Lücke und Poussirer Culm, die dem Werke nichts genutzt, entlassen werden“. Dieser Lücke ist jedenfalls ein anderer Bildhauer, als der im Januar 1729 entlassene Modellmeister Lücke. In einem späteren Bericht vom 7. September 1733 wird auf die entlassenen Arbeiter noch einmal zurückgekommen, es heisst darin: Lücke, Culm und Rössner würden nunmehr entlassen, Lücke sei unverbesserlich. Carl Friedrich Lücke hat nach Ausweis des Mannschaftsbuches von Oktober 1733 bei der Manufaktur in Diensten gestanden; er ist wegen einer Schlägerei entlassen worden, infolgederen er mit vier Wochen Gefängnis bestraft worden war.

Über den Ersatz für die Entlassenen giebt nun der Kommissionsbericht vom 12. Juni 1733 Auskunft, worin gesagt wird, die Anstellung eines neuen Modellierers

an Stelle des letzthin abgegangenen Kirchner sei nicht nötig, „indem alle diejenigen Geschirre so annoch ermangeln und zu poussiren vorkommen möchten, von dem Modellirer Kändler gar wohl gefertiget werden können, da doch über dieses auch noch zwei junge Leute, als Schmieder und Krumbholz bei der Manufaktur sich befinden, welche im Poussiren ebenfalls gar geschickt und zu solcher Arbeit durch Anführung vorbesagten Modellirers Kändler zu gebrauchen sind". Diese beiden sind wie erwähnt zuerst 1729 als besoldete Lehrlinge aufgeführt, inzwischen also wohl zu Gesellen aufgerückt.

Kändler selbst, der bis dahin immer nur als Modellierer genannt worden war, hat nach Kirchners Abgang gleichfalls den Titel, den dieser und Joh. Christoph Ludwig Lücke geführt hatten, zugelegt bekommen, er wird zuerst im Kommissionsbericht vom 7. Sept. 1733 als „Modellmeister" angeführt. Kirchners Name aber spielt noch nach seiner Entlassung in den Akten der Fabrik eine Rolle, und zwar einmal in einer Weise, wodurch die zuletzt gewonnene Meinung der Kommission über ihn durchaus bestätigt wird. Im Oktober 1734 war nämlich Kändler drei Wochen in Dresden gewesen, und hier hatte in seiner Gegenwart Graf Sulkowski, dem die Oberaufsicht über die in das Japanische Palais gelieferten Porzellane übertragen war, diese besichtigt. Kändler berichtet darüber an Herold und scheint ihn persönlich für das, was Sulkowski dabei ausgesetzt hatte, verantwortlich gemacht zu haben. Darum sah sich Herold veranlasst, am 28. Oktober 1734 hierüber zu seiner Rechtfertigung an die Kommission schriftlichen Bericht zu erstatten. Nach Kändlers Aussage hätte Sulkowski die Farben getadelt, „die Thiere wären nicht nach ihren Farben gemacht, die Masse wäre schwarz und Töpferzeug, die Stellung sehe gar den Thieren nicht ähnlich, er (Kändler) möchte nichts damit zu thun haben." — „Worauf ich (Herold) antwortete, dass ja Herrn Kändlern bekannt wäre, dass ich Herrn Kirchnern hinaufgeschicket, die Thiere nach dem Leben zu machen, (Kirchner) hätte auch davor seine Auslösung und Reisegeld erhalten. Dass die Thiere nicht recht gemacht, könnte ich davor nicht. Was die schwarze Masse wäre, wollte ich schon verantworthen, man müsste ja Proben machen und sehen, wie man es praestiren könnte, damit die Thiere stehen bleiben."

Diese Nachricht über Kirchner ist für uns um deswillen von besonderer Wichtigkeit, weil darin ein Fingerzeig dafür enthalten ist, dass einige der weniger gut gelungenen Tiere von Kirchners Hand modelliert worden sind. Noch ein zweites Mal wird eine Arbeit Kirchners erwähnt, wiederum im Zusammenhange mit jenem königl. Auftrage zur Ausführung der grossen Ausstattungsstücke für das Japanische Palais. Gleichzeitig damit werden noch einige andere Former mit solchen grossen Stücken beschäftigt angeführt und besonders noch darüber Aufschluss gegeben, dass das Gelingen der grossen Stücke noch vielfach mit grossen Schwierigkeiten verknüpft war. Denn wenn auch die erste Anforderung war, dass die Stücke selbst von einem tüchtigen Künstler modelliert sein mussten, so war doch als die nicht minder wichtige Seite ihrer Herstellung die richtige Zubereitung der Masse und das Gelingen im Brande zu berücksichtigen. So kamen also neben den Bildhauern und Formern die Arcanisten in Betracht.

Über die technischen Schwierigkeiten bei der Anfertigung der bestellten grossen Stücke wird zum erstenmal in dem Kommissionsbericht an den König vom

17. Dezember 1731 gesprochen, worin die Anschaffung zweier neuer Brennöfen, die dazu besser eingerichtet seien, beantragt wurde. Es sind zwar schon einige der bestellten Tiere im Gutbrennen gelungen, wie das beigegebene, später noch anzuführende Verzeichnis erweist, doch die meisten Stücke und grossen Geschirre stehen noch „unverglühet da, und sobald die 2 neuen Oefen zu Stande kommen, sollen selbige gehörig im Feuer tractiret werden, wiewohl die Arcanisten noch zur Zeit nicht versichern können, ob auch solche sonderlich im Gutbrennen erhalten werden dürften“. Am 2. April 1732 hatte darauf der König angeordnet, dass an den zur vordern Galerie nötigen grossen Paradestücken nach und nach weiter gearbeitet und das Fertige nach dem Holländischen Palais abgeliefert werden solle. Die Kommission hatte auch am 19. April 1732 erklärt, dass sie bemüht sein werde, dass alles, „nach und nach und soviel nur immer möglich, zur Arbeit und in gehörigen Stand komme“, sie habe auch den Arcanisten darüber umständliche Eröffnung gethan, damit sie besonders die Frühlings- und Sommerszeit hierzu ausnützten. Aber am Ende des Jahres 1732 musste die Kommission in ihrem Berichte vom 30. Dezember erklären: „es haben sich zwar die drey Arcanisten, nebst denen anderen Fabricanten zeithero alle Mühe gegeben, nach der von Ihro Königl. Maj. unterm 2. April a. c. erfolgten Declaration, die 910 Stück grosse Vasen und andere Stücken Porcellaine in Arbeit zu nehmen, inmassen sie dann auch einige davon würcklich gut gebrennet, und in das Kgl. Palais nach Neustadt bey Dresden geliefert, allein es hat die Erfahrung gewiesen, dass man mit deren Zubereitung überall, so als man anfänglich vermeynet, nicht reüssiret; denn zu geschweigen, dass gar viele von solchen grossen Stücken gleich im Verglüh-Feuer Risse bekommen, oder sonst im Gutbrennen zu Schaden gegangen, sonderlich aber von denen grossen Aposteln, die sich doch auf eine und die andere Weise anders figuriren lassen, kein einziges Stück bis jetzo in solcher Form, dass es vorgeleget werden könnte, zu gewinnen gewesen. Machen sich die Arcanisten selbst nunmehro (besage ihres Aufsatzes in der Beilage) ein Bedenken, in so grossen Stücken weiter so stark zu arbeiten, sondern wollen nur nach und nach eine dergleichen grosse Figur mit einsetzen, damit nicht zu viele Massa, Arbeit, Holtz und dergleichen vergeblich aufgewendet, sondern dafür der Casse zum Besten in kleinern Stücken gearbeitet werden könne, es wäre denn, dass Ihro Königl. Maj. die Verfertigung grosser Figuren und Vasen, wie zeithero geschehen, poussiren lassen wollten.“

Noch mehr als aus diesem Kommissionsbericht, geht aus dem als Beilage angefügten Bericht der Arcanisten hervor, dass der Auftrag für das Japanische Palais, soweit die grossen Stücke dabei in Betracht kommen, an die Leistungen der Fabrik Anforderungen stellte, zu deren Erfüllung die seitherigen Einrichtungen nicht zulänglich waren, und dass auch von den Angestellten selbst noch nicht genügende praktische Erfahrungen und Kenntnisse gesammelt worden waren. Sie sagen nämlich aus, dass „was die Verfertigung grosser Statuen an Aposteln und dergleichen anbetrifft, wir vor der Hand und ehe noch ein und anderes Experiment damit gemachet wird, solche so gut und tüchtig, dass sie vor perfect zu halten, nicht liefern können, jedoch bey fernerer unter Händen habenden Experimentirung allen nur ersinnlichen Fleiss anwenden wollen, zu Ihro Königl. Maj. allerhöchstem Vergnügen dergleichen grosse Stücke und

Vasen zu Stande zu bringen, wenn uns nur dazu Zeit gelassen wird und dergleichen Proben neben anderer sonst nöthigen Arbeit zu fördern allergnädigst erlaubet ist".

Am Schluss des folgenden Monats kommt die Kommission in ihrem Bericht vom 31. Januar 1733 noch einmal darauf zurück, nachdem sie mit Genugthuung darauf hingewiesen, dass durch schöne Blaumalerei und Glasur, auch durch Erfindung allerhand feiner emaillierter Farben und bunten Glasuren die Fabrikation sich gebessert habe, „und ist anbey nichts mehr zu wünschen", fährt sie fort, „als wenn auch die grossen Aposteln im Feuer hätten gerathen und ohne Defecte bleiben wollen".

Neben den ungenügenden Einrichtungen und Erfahrungen suchte man auch den Grund für das Misslingen der grossen Stücke im Brande in der Masse selbst und in deren ungenügender Zubereitung, wodurch nicht nur die zu dunkle Farbe und ihr Aussehen „wie Töpferzeug", sondern auch das ungleiche Schwinden und die Brandrisse verschuldet sein sollten. Man war deshalb eifrig bemüht, die Kenntnisse in der Porzellanwissenschaft zu vervollkommnen. Neben den Arcanisten, die sich ja pflichtgemäss hiermit zu beschäftigen hatten, suchten auch andere Angestellte der Fabrik sowohl, wie ausserhalb derselben Stehende, das Geheimnis zu ergründen, sei es, dass sie damit für sich persönlich Vorteile zu erringen hofften, sei es, dass sie der Fabrik selbst damit zu nutzen suchten. In jedem Falle wurden darüber eingehende Untersuchungen angestellt und man suchte sich in der Befürchtung, es könne das Geheimnis, wie es bekanntlich ja in einzelnen Fällen schon geschehen war, weiterhin verbreitet werden, nicht nur der auf Böttger zurückgehenden Manuskripte, sondern auch der Personen zu versichern. Die Arcanisten selbst, die damals über Gebühr geschätzt wurden, suchten, wie es scheint, zur Sicherung ihrer bevorzugten Stellung diese Neigung der Kommission zu unterstützen. Besonders Herold, der Vorsteher derselben, dem vorgeworfen wurde, er habe lauter Verwandte unter den Arcanisten angestellt, der nicht nur als Maler für die Fabrik von höchstem Werte war, sondern der auch als „ein geschickter, raffinirter und curiöser Mann" zu dieser Funktion der Arcanisten „so geschickt als nur möglich" war, dem aber am Ende seines Wirkens von der Kommission am 8. Aug. 1770 nachgesagt wurde, er sei zwar nicht ohne Verdienste, könne aber mit dem gelehrten „Chymicus" Bergrat Pörner in keiner Weise in Vergleich kommen, der nach einer Feststellung von 1729 und 1730 bei einem festen Gehalt von 1000 Thalern jährlich an der Fabrik die ungewöhnlich hohe Summe von 3500—4000 Thlr. verdiente, dieser Herold scheint ängstlich darauf bedacht gewesen zu sein, dass andere nicht hinter der Arcanisten Geheimnisse kämen oder seinen Ruhm in den Schatten stellten. Gerade dadurch scheint auch von Anfang an ein gespanntes Verhältnis zwischen Herold und Kändler hervorgerufen worden zu sein.

Es hatte nämlich Peter Eggebrecht, ein Schwager Kändlers, der schon zu Böttgers Zeit an der Fabrik angestellt gewesen war und der als Fabrikant von Delfter Gut in Meissen lebte, von der Goldschmiedswitwe Christiani ein von deren Manne, einem Freunde Böttgers, hinterlassenes Manuskript abgeschrieben und sich seiner Porzellanwissenschaft gerühmt, auch daraufhin im Sommer 1731 seine Anstellung als Inspektor an der Fabrik beantragt. Die Kommission fürchtete aber, ersichtlich von Herold beeinflusst, dass Kändler, der ebenfalls Skripturen darüber hatte und sich gleichfalls

rühmte, er verstehe etwas von der Herstellung des Porzellans, seinen Schwager gerne wieder in die Fabrik zu bringen suche, „um das Werk sich vollkommener bekannt zu machen". Ebenso war der Fabrikinspektor Reinhardt, der für dumm und boshaft von der Kommission angesehen wurde, und mit dem Kändler nach Herolds Aussage immer zusammenstecke, im Besitz von Skripturen. Ferner besassen solche miteinander fast wörtlich übereinstimmende Manuskripte der pensionierte Fabrikvizeinspektor Meelhorn, sowie der Licentiat Donner, endlich Seidenzehl, Eggebrecht und Rothe. Wahrscheinlich hatten alle diese ihren gemeinsamen Ursprung von dem Manuskript der Wittwe Christiani. Sämtliche Skripturen wurden eingezogen, Reinhardt wurde im Herbst 1734 entlassen, Eggebrecht nicht angestellt, das Manuskript der Wittwe Christiani gegen ein Entgelt konfisziert.

Was aber Kändlers Anteil bei diesen Bemühungen betrifft, so scheint dessen Bestreben, sich genauere Kenntnisse von der Herstellung des Porzellans zu verschaffen, völlig gerechtfertigt, wenn man erwägt, dass ihm selbst doch sehr daran gelegen sein musste, dass die von ihm modellierten Stücke auch möglichst vollkommen ausgeführt würden, und dass diese nicht etwa durch zu geringen Eifer oder gar Böswilligkeit der Arcanisten verdorben würden. Das schon angeführte Gespräch Kändlers mit Herold betreffs der Ausstellungen des Grafen Sulkowski, worüber nur ein Bericht Herolds vorliegt, lässt deutlich genug erkennen, dass Kändler nicht sowohl gegen den schon entlassenen Kirchner, sondern mehr noch gegen Herold, den Vorsteher der Arcanisten, seine Vorwürfe gerichtet wissen wollte. Wenn nun auch Kändler zur Abstellung der Missstände über die Zubereitung der Masse keine genaueren Kenntnisse erlangt haben mag, so muss es ihm doch, was nicht minder wichtig ist, damals geglückt sein, eine bessere Art von Brennöfen zu erfinden und zur Einführung zu bringen, in denen die grossen Stücke ohne zu verunglücken gebrannt werden konnten. Wenigstens behaupten dies unwidersprochen seine Nachkommen.

In Bezug auf die Masse des Porzellans hatte der erwähnte Johann Georg Meelhorn, der von 1713 bis zum Mai 1730 an der Fabrik Vizeinspektor gewesen und dann in Pension gegangen war, im Jahre 1732 behauptet, er könne eine neue Masse verfertigen, die weder schwinde noch im Feuer rissig werde, auch zu den grossen Figuren, Tieren, Vasen, Schüsseln aparte nützlich sein sollte; auch habe er einen neuen hierfür geeigneten Ofen erfunden. Nun konnte Meelhorn sich rühmen, dass er Miterfinder des Porzellans sei, dass er insbesondere das Anbringen der blauen Unterglasurfarbe erfunden, wovon er sr. Zt. Proben Sr. Majestät im Bade zu Teplitz vorgezeigt habe; nach Böttgers Tode habe er öffentlich vor der Kommission im Brennhause zu Meissen seine Proben gemacht. Wegen aller dieser Verdienste hatte er auch im Sommer 1731 eine Zulage seiner Pension erhalten. Es war also wohl anzunehmen, dass seine Behauptungen nicht ganz unbegründet seien, und es lohnte sich schon, zu erfahren, ob und was er davon verstehe. Natürlich durfte er seine Proben nicht in den Räumen der Fabrik, insbesondere der Arcanisten machen, denn dann hätte er ja womöglich seinerseits diesen etwas absehen können. Nur die Materialien wurden ihm zur Erprobung seiner Masse von der Fabrik zur Verfügung gestellt. Die Probe selbst aber ist ihm nach dem erhaltenen, von den drei Vorstehern der Arcanisten, Johann Gre-

gorius Herold, Dr. Christoph Heinrich Petzsch und Samuel Stölzel, darüber abgestatteten Bericht vom 28. Dez. 1732 durchaus missglückt. Meelhorn mass die Schuld darüber dem Ofen zu, er war aber von dem Ausfall der Probe so entmutigt, dass er resigniert erklärte, um andere von ihrer Arbeit nicht abzuhalten, wolle er auf weitere Versuche verzichten.

Wenn nun auch diese Probe missglückt ist, so ist sie uns doch ein Beweis dafür, dass die Aufgabe, grosse Figuren fehlerlos in Porzellan herzustellen, damals noch von der Fabrikleitung selbst als nicht völlig gelöst angesehen wurde. Trotzdem wurden aber doch mancherlei Stücke, wie aus den Akten hervorgeht, an das Japanische Palais abgeliefert, und wir können heute noch in der Königl. Porzellansammlung die vielerlei Risse und Brandschäden dieser Stücke feststellen, die aber den künstlerischen Charakter derselben nicht sehr zu beeinträchtigen vermögen. Wir können leider aus den Akten nicht feststellen, zu welchem Zeitpunkt dem Modellierer Kändler die Lösung des Problems geglückt ist, ob also die im Brande völlig gelungenen Stücke unter jenen Tieren der Porzellansammlung schon in den nach Kändlers Erfindung konstruierten Brennöfen hergestellt wurden, oder ob sie bloss als aus glücklichem Zufall gelungen zu betrachten sind. Man würde jedenfalls nach Erfüllung jenes ersten Auftrages von der weiteren Ausführung grosser Stücke in der Folgezeit Abstand genommen haben, wenn nicht thatsächlich Verbesserungen gefunden worden wären, die ein Gelingen im Brande ermöglichten.

Der Bericht über die Meelhornschen Versuche hat nun für uns dadurch noch besonderen Wert, als darin jene früher erwähnte weitere Arbeit des Ende Februar 1733 entlassenen Modellmeisters Kirchner namentlich bezeichnet wird, ja dass noch andere von den Formern ausgeführte Stücke genannt werden. Dadurch haben wir einen urkundlichen Beleg dafür, dass die aus stilistischen Gründen Kändler abzusprechenden Stücke jener Periode von Kirchner und einigen Formern angefertigt worden sind. Auf Verlangen Meelhorns hatte nach jenem Bericht Kirchner eine dreieinviertel Elle hohe Statue Augusts des Starken „in Done (Thon) poussiret“, worüber er drei Wochen Zeit zubrachte, während der Gipsformer Grund mit seinen Leuten noch acht Tage lang mit Abgiessen der Form beschäftigt war. Die Former Fritzsche und Schmahle hatten zwei Figuren in vier Wochen ausgearbeitet, ferner eine Tischplatte und ein Aufsätzchen angefertigt. Der Former Müller hatte zwei grosse Vasen, einen grossen Affen und einen grossen Vogel „formiret“, woran er nebst dem Verputzer Krumbholz 14 Tage lang gearbeitet; endlich waren auch noch grosse Schüsseln gemacht worden.

Von allen diesen Stücken waren im Brande nur ein grosser Pavian und ein indianischer Vogel unbeschädigt geblieben, die in einem Ofen der Fabrik fertig gemacht werden konnten; die Masse war nach Aussage der Arcanisten „zwar eine Art Porcelain worden, siehet aber gar graulich und erreichet die Weisse von unserm lange nicht, wie auch an der Durchsichtigkeit ihm viel abgehet“. Es waren auch noch eine Königsstatue und zwei Vasen mit einigen kleinen Feuerrisschen, die aber nicht durchgingen, aus dem Verglühfeuer so übrig geblieben, dass sie noch gut gebrannt werden konnten. Was daraus geworden ist, lässt sich heute nicht mehr feststellen.

Es verdient nur noch darauf hingewiesen zu werden, dass das Lob des eigenen Fabrikates der Arcanisten doch auch nicht immer aufrecht erhalten werden konnte,

 7*

denn nachdem die Kommission schon in dem früher angeführten Bericht vom 30. Dezember 1732 hatte bekennen müssen, dass den Arcanisten die grossen Stücke noch gar nicht gelingen wollten, wobei die gleichen Schäden betont wurden, die dann den Meelhornschen Versuchen vorgeworfen wurden, musste sie am 12. Juni des darauf folgenden Jahres 1733 berichten, dass an grossen Stücken in diesem Jahre nicht gearbeitet werden könne, da courante Waren mehr nötig seien, auch die Arbeiter beim Schlämmen der Masse sich übereilt hätten und daher einige Geschirre beim Gutbrennen etwas dunkel geblieben seien, andere aber auf der Oberfläche kleine Bläschen bekommen hätten. Auch die Stelle in dem Kommissionsbericht vom 2. April 1734, wonach Spuren vorhanden seien, dass eine weisse Masse gefunden wäre, die im Verglühen von grossen Stücken weniger leicht rissig werde, lässt doch auch erkennen, wieviel bis dahin immer noch zu wünschen übrig blieb. Endlich aber ist die Kritik Sulkowskis vom 28. Oktober 1734 doch kaum günstiger als die Kritik, die die Arcanisten über die Probe Meelhorns abgegeben haben, der noch dazu bei seinen Versuchen von dem guten Willen jener vollständig abhängig war.

Nachdem die bisherigen Erörterungen wohl genügend klar gemacht haben, mit wie grossen Schwierigkeiten in künstlerischer wie in technischer Hinsicht die Manufaktur zu kämpfen hatte, um den Auftrag zur Ausstattung des Japanischen Palais den Absichten und dem hochgebildeten Geschmacke des fürstlichen Bestellers entsprechend zur Ausführung zu bringen, möge zunächst nun festgestellt werden, was alles die Fabrik davon wirklich ausgeführt und was sie abgeliefert hat.

Schon im Laufe des Jahres 1731 waren die ersten Figuren uud Tierstücke für das Japanische Palais gutgebrannt und zum Teil abgeliefert, andere waren nur in der rohen Porzellanmasse ausgeformt und einige erst in Thon modelliert worden. In dem Kommissionsbericht vom 17. Dezember 1731 werden die einzelnen Stücke durch eine Beilage der Arcanisten vom 13. Dezember d. J. dem Könige zur Kenntnis gebracht. Diese lautet:

„Verzeichniss derer nach Ihro königl. Maj. hierzu absonderlich gegebenen Modellen und Rissen gefertigten grossen Geschirren und dergl., so zum Verglühen mehrenteils parat stehen.

1) Was in Thon poussiret und noch ausgeformet werden muss, als:

1 Stück Wild Schwein
1 „ „ *Elephant
1 „ „ *Rhenocerus
1 „ „ Apostel Paulus 3½ Elle hoch.

2) Was in der rohen Massa ausgeformet und verfertiget stehet, als:

3 Stück heil. Nepomuceni
4 „ „ Indianische Raben gross
2 „ „ Wald Teuffel (Affe)
90 „ „ Aufsatz Stücken, diverser Sorten
3 „ „ grosse Drachen

4 Stück grosse Schüsseln
22 „ „ grosse Vasen
21 „ „ *Aufsatz-Stück in Form eines Vogelbauers
5 „ „ Spinose
3 „ „ *Apostel Petri von $2^1/_2$ Elle hoch
6 „ „ *Affen
2 „ „ *Indianische Fasahnen
4 „ „ *Falcken
2 „ „ *See Mevhen (Lachmöve)
3 „ „ *Fisch-Reiher
2 „ „ *Kropff Vögel (Kropfgans, Pelikan)
3 „ „ *Adler
2 „ „ *Fisch Reiher mit den Carpffen
3 „ „ *Blässgen (Plesshuhn)
2 „ „ *grosse Eulen.

3) Gut gebrannte Stücken, weiss

9 Stück *Papagoyen
4 „ „ Spinose
1 „ „ *Kropf-Vogel (Kropfgans, Pelikan)

4) Gut gebrannte und emaill. Stücke

9 Stück grosse *Affen diverser Sorten
4 *detto kleine
1 Stück *Falken oder Stossvogel (Turmfalke)
5 *Papagoyen
3 kleine *Eulen
1 *Taucher (gr. Lappentaucher)

Wiewohl zeithero verschiedene von einigen solchen Stücken auch gut gewonnen, und zum Theil nach Dresden geschicket worden, theils aber zur Lieferung alhier parat stehen. Meissen, den 13. Dec. 1731.“

Im nächsten Jahre wurde wiederum durch die Kommission dem König mitgeteilt, wieviel inzwischen fertig gestellt worden war. Dem Bericht vom 2. Sept. 1732 lag folgende von Herold aufgestellte Spezifikation vom 18. August 1732 zu Grunde:

„Specificatio dererjenigen Porcelain Geschirren, welche theils emaillirt, theils gut gebrannt, theils aber noch roh und unverglühet bey der Fabrique zu Meissen vorräthig und zum Königl. Holländ. Palais zu liefern dato fertig sind, als:

emaillirte Stück	Gutgebrannte Stück	Verglühete Stück	Rohe Stück	Porcellaine
5	6		–	*Affen
2	2	–	–	*Eulen
–	10		4	Indian. Raben

emailirte Stück	Gutgebrannte Stück	Verglühete Stück	Rohe Stück	Porcellaine
—	2	—	—	*Indian. Fasahnen
—	12	—	—	*Grosse Fisch-Reiher
—	3	—	—	*Wasser-Hühner
—	1	—	—	*Seemefe
—	8	—	—	Raubvögel
—	6	2	2	Waldteufel (Affe)
—	1	—	1	*Elephanten
—	1	1	3	grosse-Trachen
7	—	—	—	*Papagoyen
—	8	31	51	grosse Vasen oder Aufsätze
—	—	—	2	*Löwen
—	—	2	3	*Katzen
—	—	2	1	*Hunde
—	—	—	4	Bake
—	—	—	2	*Renoceri
—	—	1	3	*Adler
—	—	74	51	grosse Schüsseln
—	—	2	7	Aposteln, worunter 1 Stück von 3 Ellen und 1 Stück von $3^1/_2$ Ellen lang
—	—	1	—	*Auerochse

Meissen den 18ten Aug. 1732 Johann Gregorius Heroldt“

Wenn wir nun schon früher aus der datierten Gruppe von Plänen zur Ausstattung des Japanischen Palais des Jahres 1735 erkannt haben, dass nach dem am 1. Februar 1733 eingetretenen Tode Augusts des Starken dessen Sohn Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen (König August III. von Polen) die Pläne des Vaters im wesentlichen beibehielt, so ergiebt sich aus den Akten der Manufaktur, dass auch in den für das Japanische Palais gemachten Bestellungen keine Änderungen getroffen wurden. Es erscheint lediglich als eine Gewährung des infolge mancher missglückter Versuche mit dem Anfertigen grosser Figuren gemachten Vorschlags der Kommission vom 30. Dez. 1732, wenn am 5. März 1733 Friedrich August II. dieser mitteilen lässt, dass die Fabrikation von couranten Sachen nicht durch die von dem verstorbenen König bestellten grossen Stücke gehindert werden, dass aber in Herstellung der letzteren gemäss der Verordnung Augusts des Starken vom 2. April 1732 fortgefahren werden solle. Gleichzeitig wird der Kommission mitgeteilt, dass der wegen seiner Kritik vom Jahre 1734 schon erwähnte Oberstallmeister und Kämmerer Graf Sulkowski mit der Auswahl des Porzellans für den König beauftragt sei.

Während des Jahres 1733 ist nun zunächst am 7. März eine Lieferung geringeren Umfangs aus dem Dresdner Warenlager erfolgt, aus der neben Kaffee-, Thee- und Schokoladegeschirr von wertvolleren Stücken zu erwähnen sind: „1 Marienbild mit beschlagenem Postament, 1 Anthoniusfigur dazu, 1 Rosen Crantz und 1 Josephs Figur

zusammen für 132 Thlr., 3 fein emaillirte Tabattieren für 54 Thlr., 1 fein Uhrgehäuse nebst Postament, 1 Figur dazu die Zeit vorstellend für zus. 80 Thlr., endlich 1 Johannes Nepomucenus-Figur mit beschlagenem Postamente und 1 Crucifix dabey zus. für 80 Thlr.“ Wenn es auch nicht wahrscheinlich ist, dass diese Lieferung für das Japanische Palais bestimmt war, so ist doch die erste Erwähnung der Statuen von Interesse.

Die zweite Lieferung dieses Jahres aber ist die erste umfangreiche Lieferung für das Japanische Palais. Sie umfasst nicht nur eine Unmenge von Figuren und Tieren, sondern auch eine so grosse Anzahl von Geschirren aller Art, dass diese Lieferung sowohl den Auftrag vom 28. März 1730, wie den am 2. April 1732 nur für die vordere Galerie erteilten Auftrag weit überschreitet. Sie steht zweifellos im Zusammenhang mit den Spezifikationen der zu den einzelnen Gemächern nötigen Geschirre, die den Plänen im Königl. Oberhofmarschallamte zu Dresden beigegeben sind. Die Lieferung ist in folgender Weise beschrieben (die zugefügten Sterne bedeuten wieder das Vorhandensein der Stücke in der Königl. Porzellansammlung zu Dresden):

„Specificatio dererjenigen Porcellain Geschirre, so auf Ihro Königl. Maj. allergn. hohen mündl. Befehl und ferner hohen Anordnung des Herrn Geheimbden Rath und Oberstallmstr. Reichs Grafen von Solcowsky Exc. den 17. November 1733 bey Anwesenheit des Herrn Cammer Rath von Pflugk und Rittmeister Teufferts in dem kgl. Meissnischen Porcellain Waren Lager zum Ausmeubliren des königl. Japanischen Palais befunden und ausgesetzet worden, als

an emalirten Porcellain Geschirren

4 *Casuarii
2 *Trappen
3 *Welsche Hähne
1 *Löffel-Gans (Pelikan)
1 Indianischer Rabe
1 grosser Hahn
5 *Füchse.

An ganz weissen und nicht emaillirten Porcellain Geschirren

500 Terrinen Eistöpfe Suppen Schalen, diverser Sorten,
500 Thee Pots diverser Sorten glatt, passigt und gemuschelt
150 *Vögel gross und kleine diverser Sorten
200 *Thiere allerhand Arthen, gross und kleine
300 *Figuren gross und kleine diverser Sorten
100 Trinck-Becher diverser Sorten
40 *Bajoden (Pagoden) grosse und kleine Sorten
340 Tischkrüge
636 Zuckerdosen, Butter Büchsen und dergl. Fässchen allerhand Sorten,
840 Spühl-Compen gross und kleine Sorten gemuschelt, passigt und glatte,
300 Coffée Kannen, glatte, passigte und gemuschelte
6 Schreibe Zeuge ferner: 220 Dtzd Chocolade Becher, 1000 Dtzd Schälgen, 1000 Dtzd Coppgen, 140 Thee Büchsen, 65 Suppen Töpfgen, 12 Blumentöpfgen,

790 Vasen, 40 Reintel und Tiegel, 10 Dtzd Bouillon Coppgen, 18 Körbchen, 50 Olien-Becher, 300 Aufsatz Bouteillen, 20 *Leuchter, 800 Schüsseln, 100 Asietten, 219 Dtz. Teller, 32 Waschbecken, 20 Saucièren, 70 Schachteln auf Toiletten, 2 Spucktöpfgen, 16 Uhren-Gehäuse, 6 *Orgel-Pfeifen." Alles zusammen 35,798 Stücke!

Wenn in diesem Verzeichnis eine eingehende Aufzählung der Figuren und Tiere leider nicht enthalten ist, so finden wir in den beiden folgenden dafür doch in Bezug auf die Tiere und Vögel genauere Angaben, in dem zunächst zu erwähnenden sogar die Preise. Dieses ist von S. Chladni, dem Vorsteher des Dresdner Warenlagers, 1734 ausgestellt. Wir geben daraus zunächst die Liste der einzelnen Tiere und Vögel und ihrer Stückpreise, womit das Verzeichnis wie folgt beginnt:

„Anno 1734 in Dresden. Vor Ihro Kgl. Maj. in Pohlen und Churf. Durchl. zu Sachsen seynd dieses Jahr aus Dero Porcelain Lager zum Japanischen Palais in Unterthänigkeit geliefert worden, als:

	an Thieren		
5	*Löwen à	106	Thlr.
8	*Löwin	106	„
5	*Leoparden	$66^1/_2$	„
4	*Elephanten	197	„
4	*Rinoceros	172	„
5	*Bäre	$209^1/_3$	„
5	Luchse	60	„
2	*Auer Ochsen	265	„
6	*Füchse	$66^1/_3$	„
3	*Ziegen mit Jungen	$132^2/_3$	„
2	*Ziegen-Böcke	134	„
2	*Eichhorne als Thee Potte	4	„
	an Vögeln		
6	*Adler à	136	„
4	*Pfaue	179	„
5	*dergl. mit hangenden Schweifen	120	„
5	*Casuarii	309	„
6	*Trappen	$99^1/_2$	„
3	*Löffel-Gänse (Pelikan)	204	Thlr.
1	Indian. Rabe	112	„
5	*Welsche Hähne	67	„
5	*Haus-Hähne (als Schüssel)	$48^1/_3$	„
5	Könige von Wawa	$67^2/_3$	„
1	Indian. Geyer	95	„
6	*Pappegoye	14	„
5	*Jakacou (Kakadu)	24	„
3	*Paroetgen (Parekitten-Papagei)	$8^1/_4$	„
4	*Tauben	$12^1/_4$	„
7	Krob Vögel	$66^1/_3$	„
13	*Paradies Vögel	$4^1/_3$	„
14	*Elstern	$11^1/_4$	„
7	*Spechte	$8^1/_2$	„
6	*gelbe Vögel (Pirol)	6	„
4	*Bachstelzen	$5^2/_3$	„
6	*Gimpel	$3^1/_4$	„
14	*Meisen	2	„
6	*Vogel Nester	4	„
2	*Schwalben	$2^1/_3$	„

In demselben Verzeichnis wird ferner eine grosse Anzahl von Geschirren aufgeführt, als: 1 Spiegel-Rahmen, 27 Galanterie-Schachteln, 16 Aufsatz-Bouteillen, sodann ein Service mit Landschaften, bestehend aus Schälchen, Coppgen, Compen, Kaffeekannen, Thee-Pots, Zuckerdose und Theebüchse zus. für 47 Thlr., ein ebenso zusammengestelltes mit japanischen Figuren zus. für 94 Thlr., ein Service „inwendig vergoldet, auswendig Blümchen" für 65 Thlr. 16 Gr., vier feine emaillirte Tabattièren mit Land-

schaft à 18 Thlr., *2 Pokale inwendig vergoldet, auswendig mit dem Königl. Wappen und auf dem Deckel eine Fama zu 124 Thlr., zwei desgl. mit Jagdzeuge à 115 Thlr., zwei Postamente zu Straussenеiern und zwei Straussenköpfe zus. für 16 Thlr., zwei blaue Konfektschalen, „als ein Stern geformt“ à 4 Thlr., zwei blaue Kamin-Aufsatz-Stücke zu 76 Thlr. — An Tafel-Servicen eine grosse Schüssel mit dem Königl. Wappen in der Mitte und dem Gräfl. Wratislavischen Wappen unter dem Boden zu 30 Thlr. etc., ein Tafel-Service mit dem Königl. Wappen und goldenen Zieraten, ein Tafel-Service „mit gelber Glasur und bunten Feldern“, darunter grosse Schüsseln mit gelben Löwen, ein Tafel-Service mit gelben Löwen für den Bischof Lipsky; endlich verschiedene Gefässe, u. a. Terrinen mit Fisch-Henkel und mit Drachen-Henkel, blaues Porzellan, blau und rot bemaltes Porzellan. „Zum Puvet aufs Schloss“ Porzellan für 293 Thlr. 14 gr. zum Ersatz des schwedischen Service. Ein Tafel-Service für Herrn Hausmarschall v. Erdmannsdorf für 268 Thlr. 16 Gr. Die ganze Lieferung hatte den Gesamtpreis von 21543 Thlr. 19 Gr.

Dass aber mit dieser Lieferung der Auftrag für das Palais noch nicht erfüllt war, ja dass wahrscheinlich noch neue Aufträge für denselben Zweck hinzugekommen waren, das ergiebt sich aus dem Kommissionsbericht vom 18. Februar 1735. Um festzustellen, was von den „annoch verlangten unterschiedenen Sorten Porcellaine an Thieren, Vögeln, grossen und kleinen Gefässen“ die Manufaktur noch zu liefern habe, wird ein Verzeichnis darüber eingeliefert und versichert, dass an der völligen Ausarbeitung des noch Rückständigen die Manufaktur-Verwandten, insofern dadurch der gemeine Kredit nach des Königs Intention nicht geschwächt werde, nichts ermangeln lassen würden. Die Beilage lautet:

„Specificatio

was von denenjenigen Porcellain-Geschirren, so ins Königl. Japanische Palais zu verfertigen allergnädigst anbefohlen worden, bereits geliefert und noch zu verfertigen sind, als

an Thieren	soll geliefert werden	ist geliefert worden	Restiren	sind über die Bestellung geliefert
*Löwen	4	5	—	1
*Löwinnen	4	8	—	4
*Elephanten	4	5	—	1
*Affen	12	26	—	14
*Spinxe (Sphinxe)	4	8	—	4
*Bären	4	5	—	1
*Auer Ochsen	4	2	2	—
*Reinocerus	4	4		
*Pavians (gr. Kronenaffe)	8	—	8	
Camehle	4		4	
*Leoparten	4	5		1
Tieger Thiere	4	—	4	
Panther Thiere	4	—	4	

an Thieren	soll geliefert werden	ist geliefert worden	Restiren	sind über die Bestellung geliefert
Luxe	4	5	—	1
Stachel Schweine	4	—	4	—
Pferde	4	—	4	—
Hirsche	4	—	4	—
*Wölfe	4		4	
Africanische Esel	4	—	4	—
*Gemsen	4	—	4	
*Füchse	2	6	—	4
Dachse	2	—	2	—
*Hunde	2	5	—	3
*Katzen	2	4	—	2
*Ziegenböcke	4	5	—	1
*Ziegen	4	5	—	1
*Schaafe	4	—	4	—
Haasen	4	—	4	—
*Eichhörner	2	4	—	2
Zobel	2	—	2	—
Indianische Hirsche	4	—	4	—
Gardeleons	4	—	4	—
*Indian. Ratten (Springmäuse)	4	—	4	—
an Vögeln				
Strausse	4	—	4	—
*grosse Rayher	4	11	—	7
*Adler	4	7	—	3
Könige v. Wawou	4	6	—	2
grosse Raub Vögel	12	18	—	6
Ind. Raben	4	14	—	10
*grosse Eulen	4	11	—	7
*Graniche (Kraniche)	4	—	4	—
*Casuarius	4	6	—	2
*Löffel Gänse (Pelikan)	4	6	—	2
*Trappen	4	6	—	2
Krischer	4	—	4	—
*Pfaue	4	9	—	5
*Schwäne	4	—	4	—
*Störche	4	—	4	—
Calcutsch Hühner	4	—	4	—
dergl. Hähne	4	5	—	1
*Vasanen (Fasanen)	4	4	—	—
*Falcken	4	18	—	14
*Ind. Berl Hühner	4	—	4	—

an Vögeln	soll geliefert werden	ist geliefert worden	Restiren	sind über die Bestellung geliefert
Hähne	4	8	—	4
*Hühner	4	4	—	—
*Papagoyen	4	16	—	12
Auer-Hähne	4	—	4	—
Mandel Krahen	4	—	4	—
*Paroquittgen (Papagei)	4	—	4	—
Türkische Endten	4	—	4	—
Buhue	4	—	4	—

Ueber vorgehende Bestellung sind annoch an Thieren und Vögeln, so nicht bestellet, geliefert worden, als

an Thieren		*Bier-Eulen (Pirol)	12
Drachen	11	Ind. Guguke	6
Wald-Teuffel (Affe)	7	*Lerchen Stoser (Falke)	2
*Boloneser Hunde	5	Ind. Endten	5
Crocodille	4	Spechte	7
*kleine Bähren	3	*Paradies Vögel	17
an Vögeln		*Paretgen (Parekitten?)	3
Krob Vogel	10	*Bachstelzen	6
*Fisch-Taucher (Reiher)	4	*Gümpel	6
*Wasser Hühner	6	*Möven	23
*See Meuben	1	*Vogel Nester	6
Indian. Geyer	5	*Schwalben	8
*Elstern	18	Kanninchen	3
*Tauben	13	*Canari Vogel	5
*Jacakou (Kakadu)	6	kleine Schwäne	16

Lieferungen aus späterer Zeit werden in den Akten der Meissner Manufaktur mit Ausnahme des Glockenspiels, das erst 1737—1739 mit seinen einundfünfzig Glocken, allerdings nicht zur Zufriedenheit des Orgelbauers, Johann Ernst Hähnel, vollendet wurde, nicht mehr erwähnt. Doch wird in den Verordnungen wiederholt darauf hingewiesen, dass die Verwirklichung des Planes zur Ausstattung des Japanischen Palais noch immer nicht ausser acht gelassen wurde. So wird in den Verordnungen vom 17. August 1739 und vom 12. August 1741 jedesmal mit denselben Worten „bey jetzigen so starken Bestellungen und insonderheit zu Unsern Japanischen Palais verlangten Porcelaine Stücken“ die Arbeit nach dem Feierabend dem Modellmeister, den Bossierern, Drehern und Formern verstattet. Die Lieferungen für den Minister Grafen von Brühl scheinen allerdings gleichzeitig jenen für den König hinderlich gewesen zu sein. Denn am 5. Juli 1739 berichtet das Mitglied der Manufaktur-Kommission Damian von Pflugk, dass Herold auf Befragen ihm gesagt habe, die für das Japanische Palais bestellten Stücke würden nicht mehr regelmässig zu allen Bränden mit eingesetzt, diese Arbeit müsse anstehen, solange an dem Brühlschen Service gearbeitet werde. Aber

es muss auch gleichzeitig die Ablieferung der noch fehlenden Stücke für das Japanische Palais kaum noch in Erinnerung gebracht worden sein. Ja es wurden sogar von den schon abgelieferten Vorräten aus dem Palais wiederholt für den Bedarf des Hofhaltes ganze Services entnommen. So im Jahre 1738 ein Tafelservice mit gelben Löwen verziert für die Hofkonditorei in Warschau, und auf Anordnung des Grafen Brühl vom 15. Mai 1744 Geschirr für den Hausmarschall von Erdmannsdorf. Es lässt sich annehmen, dass also um diese Zeit der Plan, das Japanische Palais ganz mit Porzellan auszustatten, wenn auch nicht gänzlich fallen gelassen, so doch nicht mehr mit dem gleichen Eifer betrieben wurde. Die abgelieferten Werke blieben aber ebenso wie die Sammlung asiatischer Porzellane in dem Palais in ihrer vorläufigen Aufstellung, bis im Jahr 1775 auf Anregung des Grafen Marcolini die ganze Sammlung in den Kellerräumen dauernd aufgestellt wurde, um so das Palais selbst für andere Zwecke dienlich machen zu können. So legen also heute neben den erhaltenen Zeichnungen die in der Königl. Porzellansammlung aufgestellten Werke dieser Periode ein sprechendes Zeugnis ab von den grossartigen Plänen Augusts des Starken und seines Sohnes. Und wir haben gerade diesen Plänen eine Reihe von Schöpfungen allerersten Ranges zu danken, mit denen der Name des bedeutendsten Bildhauers der Meissner Fabrik, Johann Joachim Kändler, aufs innigste verbunden ist.

Es erübrigt noch, über die Bezeichnung der abgelieferten Stücke einige Erläuterungen zu geben. Die Fabrik hatte nachweislich seit 1723 zeitweilig die Marken K. P. M., K. P. F., M. P. M. (Königliche Porzellan-Manufaktur, Königliche Porzellan-Fabrik, Meissner Porzellan-Manufaktur) eingeführt. Später erhielten die für den König-Kurfürst selbst gefertigten Stücke das Monogramm A R blau unter Glasur, ausserdem waren durch Befehl vom 9. März 1731 die gekreuzten Kurschwerter angebracht, ferner aber waren auf Wunsch eines Pariser Händlers, der grosse Bestellungen gemacht hatte, Meissner Nachahmungen von asiatischen Porzellanen auch mit chinesischen und japanischen Schriftzeichen als Marken versehen. Im September des Jahres 1731 wurde nun, um die verschiedenen Lieferungen schon durch ihre Marken kenntlich zu machen, vorgeschlagen, dass die Porzellangeschirre, die der König selbst erhalte, mit dem Monogramm A R, diejenigen aber, die nach Frankreich gingen, mit den Kurschwertern, sodann diejenigen Stücke, die auch andere Kaufleute erhandelten oder die nach der Türkei verschickt würden, mit dem Äskulapstabe versehen werden sollten. Wir werden also alle diejenigen Stücke, die mit dem Königl. Monogramm versehen sind, die nicht allein in der Königl. Porzellansammlung zu Dresden vorkommen, da ja später vieles von jenen ersten Lieferungen wieder veräussert wurde, als nicht für den Handel bestimmt, sondern im Auftrage des Königs und zwar zumeist zur Ausstattung des Japanischen Palais ausgeführt zu betrachten haben. Da aber viele dieser Stücke überhaupt keine Zeichen haben, andere doppelt bezeichnet sind, so folgt daraus, dass die Markierung zu jener Zeit noch nicht regelmässig gehandhabt wurde, und so ist derselben auch kein zuverlässiger Wert beizumessen.



III

Die ausgeführten Werke

zur

Ausschmückung des Japanischen Palais

in der

Königlichen Porzellansammlung zu Dresden



Gar mancher Besucher der Königl. Porzellansammlung zu Dresden wird schon den grossen Reichtum von künstlerisch vollkommenen Tierfiguren daselbst bewundert haben. Wenn er dann erfahren hat, dass von demselben Künstler, dem jene Stücke zugeschrieben werden, auch die köstlichen grossen Gruppen geschaffen wurden, dass ferner Glanzleistungen der Gefässbildnerei, wie die Prachtstücke des Sulkowskischen und des Brühlschen Services, die Schneeballenvasen und das unübertreffliche Reiterdenkmal gleichfalls von Kändler herrühren, so wird er der in den vielseitigsten Richtungen hervorragenden künstlerischen Befähigung des Meisters volle Bewunderung gezollt haben. Wer nicht in die Entstehungsgeschichte dieser Werke eingeweiht ist, der wird zunächst der Meinung sein, dass jene zahlreichen Tierfiguren infolge der hierzu besonders veranlagten Begabung des Modellmeisters der Manufaktur entstanden seien. Wir haben aber durch die vorhergegangenen Erörterungen erfahren, dass Augusts des Starken Plan für die Ausstattung der vorderen Galerie und der Gartenanlagen des Japanischen Palais mit solchen Tierstücken schon feststand, bevor Kändler für die Fabrik gewonnen wurde. Hatte ja doch Keyssler darüber schon am 23. Oktober 1730 seinen Bericht geschrieben, während Kändler erst im Sommer 1731 bei der Fabrik angestellt worden ist. Es ist also nicht die besondere Neigung des Künstlers für die Herstellung dieser Tierbilder bestimmend gewesen, sondern der persönliche Wille des Fürsten.

Was mag August den Starken veranlasst haben, eine ganze Galerie mit solchen Tierbildern sich ausstatten zu lassen? Können etwa die meist antiken plastischen Tierstücke, die er auf seiner Reise durch Italien noch als Prinz zu bewundern Gelegenheit hatte, die vereinzelt in Venedig und Florenz, in grosser Anzahl aber mehrere Gemächer erfüllend in den vatikanischen Sammlungen zu Rom zu sehen sind, in ihm den Wunsch rege gemacht haben, dem etwas Ähnliches von Künstlern seiner Zeit in dem nicht minder hochgeschätzten Material des Porzellans entgegenzusetzen? Es wäre nicht unmöglich, dass ein solcher Wetteifer mit den Werken des Altertums bei den Plänen Augusts des Starken mitbestimmend gewesen wäre; wissen wir doch, dass bei seiner bedeutendsten künstlerischen Schöpfung, dem Zwinger zu Dresden, derartige Bestrebungen massgebend gewesen sind. In erster Linie aber ist gewiss die grosse Tierliebhaberei und Jagdfreude des Fürsten der Anlass zu dieser Wahl gewesen. Aber diese nicht allein.

Das Interesse für fremde Länder, ihre Flora und Fauna, für Art und Sitte ihrer Bevölkerung war zu jenen Zeiten, wo man über vieles davon zum erstenmal genauere Kenntnis erhielt, ungleich stärker, als dies späterhin der Fall gewesen sein mag. Man suchte sich nicht nur Abbildungen von allen jenen Dingen zu verschaffen, sondern man beschäftigte die Phantasie auch durch mancherlei romantische und phantastische Erzählungen über fremde Länder und ihre Bewohner. Der Reiz des Fremden übte damals einen so grossen Zauber aus, dass auch bei den höfischen Ritterspielen die Mitwirkenden in Verkleidung fremder Volkstypen auftraten, ja dass die Vertreter der einzelnen Nationen entfernter Weltteile auch deren Tiere im Festzuge mitführten, sei es dass man sie in lebenden Exemplaren sich verschaffte, oder dass davon Nachbildungen hergestellt wurden. In dem Bericht über ein Karussellfest von Louis XIV. von Frankreich vom Jahre 1672 wird uns hierüber Mitteilung gemacht; dass aber auch am Hofe zu Dresden noch im Anfang des XVIII. Jahrhunderts die gleichen Gewohnheiten herrschten, darüber belehren uns im Kupferstichkabinett zu Dresden erhaltene Abbildungen über die Karussellfeste der Jahre 1709 und 1714, auf denen nicht nur solche fremde Volksstämme zu sehen sind, sondern auch nachgebildete Elefanten und Nashörner, die im Zuge mit aufgeführt wurden. Dass aber diese „Maschinen" zweifellos die Vorbilder für die gleichen in Porzellan ausgeführten Tierstücke gebildet haben, wird noch zu beweisen sein.

Einen nicht minder wichtigen Bestandteil der Hoffeste jener Zeit bildeten die Jagden und die Tierhetzen, ganz besonders bei den jagdlustigen Fürsten August dem Starken und seinem Sohne. Aus diesem Grunde musste stets für einen guten Wildbestand gesorgt werden, und auch die Anlage von Fasanerien, von Fischgärten, von Menagerien gehörten mit zu den Requisiten eines fürstlichen Hofhalts. Von den damals bestehenden Menagerien war z. B. wegen der Reichhaltigkeit an fremden und seltenen Tieren der Tiergarten des Prinzen Eugen von Savoyen in Wien weit berühmt, ja es erschien sogar darüber bei dem Augsburger Verleger Salomon Kleiner 1734 ein in Kupfer gestochenes reiches Abbildungswerk. Wir wissen aus dem Briefwechsel Augusts des Starken, dass der Geschmack und die Einrichtungen des als eines der vollendetsten Kavaliere seiner Zeit geschätzten Prinzen Eugen für unseren Fürsten massgebende Bedeutung besassen.

In demselben Bericht vom 23. Oktober 1730, in dem Keyssler das Japanische Palais und seine Einrichtung bespricht, erwähnt er auch das Jägerhaus, von dem heute in Dresden-Neustadt nur noch ein Flügelbau erhalten ist, in dem damals öfter auch Tierhetzen abgehalten wurden, weshalb auch die Menagerie daselbst untergebracht war. Er sagt darüber: „Das Jäger- und Löwenhaus ist in Alt-Dresden (seit 1732 Neustadt) und sieht man darinnen etliche Löwen, Tieger, Stachelschweine, Luchse, eine Zibethkatze, einen Corax und andere Affen, den Feind des Krokodils Ichneumon, mit einem langen Schwanze und langen Maule, desgleichen zween Leoparden, deren jeder bey zweytausend Thaler kostet. . . Der Hätzgarten ist also angelegt, dass die Thüren fast von allen Logen der wilden Thiere nach demselben gehen."

Das Interesse Augusts des Starken an dem Bestande seiner Menagerie sowohl, wie auch an naturwissenschaftlichen Erwerbungen und Entdeckungen ging so weit,

dass er, wie der unter Augusts Regierung erschienene Hof- und Staatskalender berichtet, im November 1731 eine Expedition von sechs Personen nach Afrika ausrüstete. In dem Berichte darüber heisst es: „Ihro Königl. Maj. sind gesonnen, durch diese Absendung alles Merkwürdige der Natur und Kunst in dem nach seinen Seltenheiten noch nicht genugsamen beschriebenen Africa untersuchen zu lassen, und gehet derselben Hauptabsicht dahin, die möglichsten Arten derer Thiere lebendig oder in Häuten und Esqueletten oder auch gemahlet zu überkommen, wie auch in allen Reichen der Natur Untersuchungen anzustellen, u. s. w. So wird dann dasjenige, was ehemals den grossen König von Frankreich Ludwig XIV. verewiget, auch Ihro Königl. Maj. von Pohlen unsterblich machen.“ Man weiss zwar heute nicht mehr viel von jener Expedition, doch ist u. a. auch die Königl. Menagerie durch sie bereichert worden.

In Ermangelung der Originale war der Fürst, wie aus jenem Bericht erhellt, auch mit Abbildungen zufrieden. So befinden sich noch heute im Königl. Kupferstichkabinett solche zum Teil schon von den Vorfahren ererbte Abbildungswerke. Darin sehen wir alle Arten von Tieren, Vögeln und Insekten, monströse Hirschgeweihe, Blumen, ferner Asiaten und Indianer abgebildet. In einem dieser Bände mit dem Titel: „In- und ausländische nach dem Leben gemahlte Vögel, verfertiget zu Frankfurth am Main von Matthia Merian ao. 1659“, dessen Abbildungen dann noch von anderer Hand ergänzt sind, erblickt man auf Blatt 19 v laut der Unterschrift: „eine grosse Löffel Gans in den Dresdener Königl. Fischgarthen zu sehen 1728“. Wir werden wohl nicht irre gehen, wenn wir annehmen, dass diese zu dem prächtigen Tierstück der Porzellansammlung als Modell gedient hat.

Der schon genannte Hof- und Staatskalender erwähnt ferner aber in seiner Übersicht der wichtigen Begebenheiten im März 1732 die „Einbringung von zwölf litthauischen Auerochsen und Auerkühen nach Kreyern bei Moritzburg“. Auch diese Erwerbung ist bezeichnend für die besondere Vorliebe des Fürsten und erklärt uns die Entstehung jener künstlerisch so ausgezeichneten Gruppe Kändlers, die einen Auerochsen im Kampfe mit einem Wildschweine zeigt. Denn die Anregung zu dieser Gruppe mag einer der Tierkämpfe im Jägerhause gegeben haben, zu denen geeignete Stücke immer bereit gehalten werden mussten.

Wir sind also nach allem Angeführten in der Lage, sowohl Augusts des Starken persönliches lebhaftes Interesse für einheimische wie fremdländische Tiere, als die direkte Ursache für die Entstehung der ganzen Gruppe jener porzellanenen Kunstwerke zu erkennen, wie nicht minder in einzelnen Fällen auf die für die Ausführung in Dresden und Umgegend vorhanden gewesenen Modelle hinzuweisen. Es muss als ein besonderer Glücksfall angesehen werden, sowohl für die Verwirklichung der Pläne Augusts des Starken, wie für die Entwickelung der Porzellanmanufaktur, dass damals ein so vorzüglich für die Porzellanplastik beanlagter Künstler wie Kändler sich finden liess, und es ist unter den Ruhmestiteln, die August der Starke sich in der Pflege der Kunst erworben hat, keiner der geringsten, dass er selbst aus eigenster Initiative diesen Künstler zur Ausführung seiner Pläne der Fabrik zugewiesen hat.

Wir haben allerdings keineswegs alle Stücke, die zur Ausstattung des Japanischen Palais ausgeführt worden sind, jenem Künstler zuzuschreiben. Die verschiedenfarbigen



Krug in Gnomenfigur.

Services und Aufsätze, die zur Aufstellung in den einzelnen Zimmern des Hauptgeschosses bestimmt waren, sind zweifellos sowohl in den glatten Formen, wie in ihrer Bemalung unter Leitung von Johann Georg Herold entstanden. Ein Teil der Statuen, Tiere und Vasen aber muss nach den urkundlichen Nachrichten, wie früher nachgewiesen wurde, von Kändlers Vorgänger, dem Modellmeister Gottlob Kirchner oder auch von Lücke und andern Bildhauern ausgeführt worden sein. Bisher war noch keines der in der Königl. Porzellansammlung zu Dresden vorhandenen Stücke dieser umfangreichen Gruppe mit einem bestimmten anderen Künstler in Beziehung gebracht worden. Doch geben uns die quellenmässigen Nachrichten, nicht minder auch stilistische Erwägungen, hierzu genügende Veranlassung.

In einem der Grundrisse für das Japanische Palais ist in die vordere Galerie des Hauptgeschosses eingeschrieben „allerhand Thiere mit roth laquirtem Porcellan oder braunem Porcellan". Die Inschriften dieser Grundrisse stimmen in der Angabe der Ausstattung der meisten Zimmer mit den von Keyssler gemachten Beschreibungen völlig überein, stammen also aus der gleichen Zeit, aus der Keyssler seine Nachrichten vom 23. Oktober 1730 erhalten hat. Keyssler erwähnt darin, dass zwischen diese Tiere „rothe Gefässe von unterschiedener Erfindung" aufgestellt würden. Von diesen vor Kändlers Anstellung entstandenen grossen rot lackierten Gefässen sind in der Königl. Porzellansammlung fünf verschiedene Sorten vorhanden, die ich wegen der daran angebrachten figürlichen Motive Kirchner zuschreiben möchte, da ein anderer führender Modelleur für diese Zeit nicht nachweislich in Betracht kommt. Alle sind unverkennbar von derselben Hand modelliert, die plastischen Teile daran sind weiss gelassen, ebenso die vorn am Bauch der Gefässe ausgesparten mit goldenen Streifen umrahmten Flächen. Sie haben alle ungefähr die gleiche Grösse zwischen 70 und 80 Centimetern, woraus hervorgeht, dass sie alle in der gleichen Weise dekorativ zur Verwendung kommen sollten, wie es eben Keyssler angiebt. Zweifellos sind diese fünf verschiedenen Stücke als „Aufsätze" zu den vier Kaminschäften der vorderen Galerie geplant gewesen, wozu nach der Bestellung vom 25. Februar 1732 diese „roth laquirte Aufsätze jeder von 5 Stücken" nach dem Vorbild der japanischen Aufsätze verwendet werden sollten.

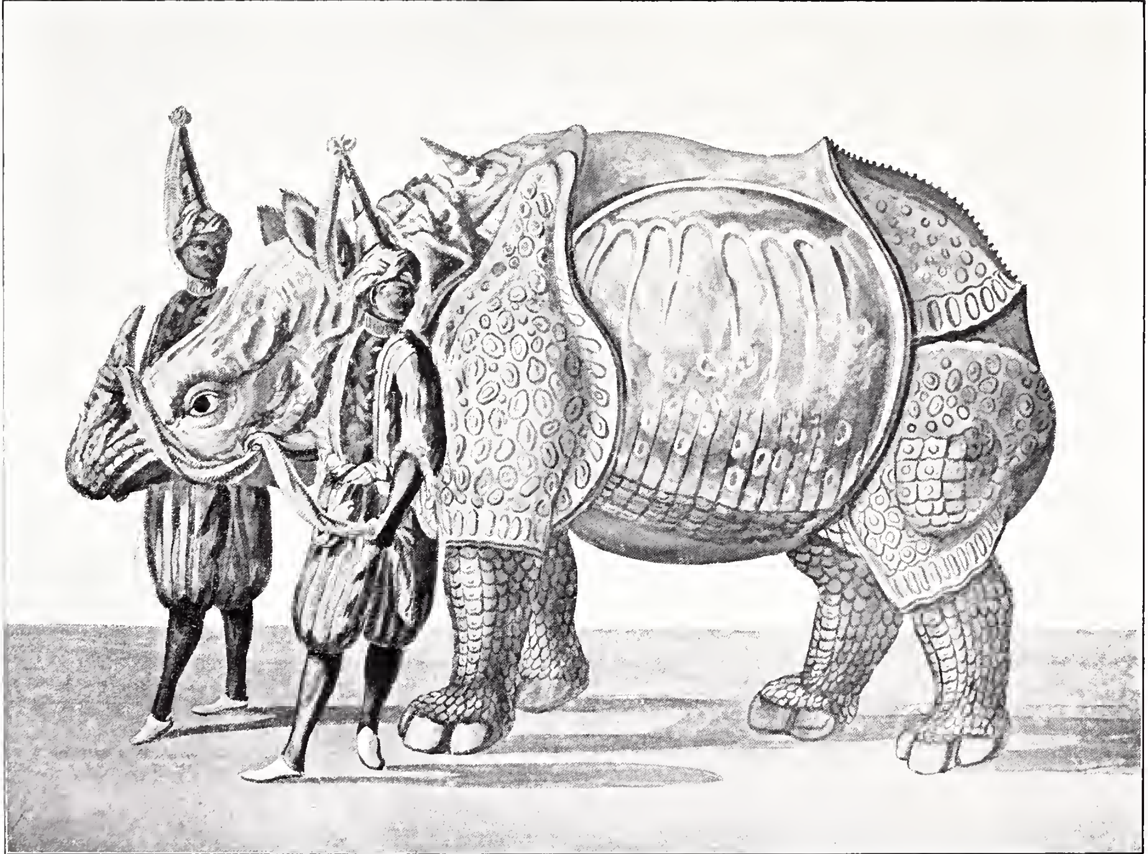
Davon sind heute noch vorhanden: Zwei Stück zweihenklige Vasen, deren Henkel am Bauch der Vase von einer bärtigen Maske abgeschlossen wird. Zwei Stück Vasen ohne Henkel, die oben von einem mit Kopftuch bedeckten Frauenkopf bekrönt werden, sog. „Kanopen"; die Öffnung befand sich oben auf dem Haupte des Kopfes, ist aber durch ein eingesetztes und von der Glasur im Brande festgekittetes rundes Stück verschlossen. Zwei Stück in Form einer Gnomenfigur, auf einem Horn als Ausguss blasend, oben offen; die Gestalt ist von einem roten Mantel in der Form der Vase überdeckt, das Gewand ist vorn weiss ausgespart, die Füsse und Hände ragen aus dem Gewand hervor. Oben auf der Rückwand ist als Henkel ein Kranich an Bauch und Kopf der Vase angebunden, das Motiv erinnert an Vasen, die von Enea Vico in Kupfer gestochen sind. Damit verwandt erscheint ein Stück mit phantastischem Vogelkopf und menschlichen Füssen und Händen, die ein fagottähnliches Instrument hält. Endlich sieben Stück einer Vase mit weiter Öffnung und Korbhenkel; der Henkel endigt vorn in einem Delphinskopf, darunter erst ist hermenartig ein Faun gebildet. Die Form aller Vasen ist ziemlich plump, die figuralen Teile sind sehr breit modelliert, doch ist die gewollte phantastische Wirkung zu charakteristischer Erscheinung gelangt.

Mit der Gruppe dieser rot lackierten phantastischen Vasen steht noch in stilistischem Zusammenhang und ist darum auch auf denselben Künstler zurückzuführen ein merkwürdig in Gestalt eines sitzenden Tieres gebildeter Krug. Das Tier mit seinen gewundenen Hörnern hat wohl am ehesten noch Ähnlichkeit mit einem Steinbock, mit dem aber nicht die Klauenfüsse in Übereinstimmung stehen. Der Kopf ist nach oben emporgereckt und dadurch sind die Hörner so an den Körper angelegt, dass sie als Henkel erscheinen, während der weit geöffnete Rachen als Ausguss dient. Der Rachen, die Hörner sowie die Tragbänder einer auf der Brust hängenden Maske sind bei zwei Stücken dieser Art mit der gleichen roten Lackfarbe gestrichen wie die grossen Vasen. Auch diese Bemalung beweist, dass jene Krüge aus derselben Zeit stammen und die gleiche Entstehungsursache hatten wie die Vasen. Drei andere Stücke sind weiss gelassen und ein Stück hat Schmelzfarben.


Krug in Tierfigur.

In der breiten dekorativen Behandlung mit jenen Stücken verwandt und von der naturalistischen Bildung der Kändlerschen Tierfiguren stark abweichend erscheinen sodann die Tierbilder eines liegenden Löwen und einer liegenden Löwin etwas unter Lebensgrösse, ferner der hockenden

Figuren eines Hundes (Campagnahund?), eines Leoparden (?), einer wilden Katze (Luchs?), endlich die Elefanten und Nashörner. Die Durchbildung der einzelnen Stücke ist zum Teil so wenig charakteristisch, in einzelnen Formen vielleicht ganz willkürlich, dass selbst erfahrene Tierkenner über die richtige Benennung einzelner Tiere in Zweifel geraten und dass auch, wenn nur eine dekorative Wirkung erstrebt und auf die Beihilfe der Bemalung gerechnet worden wäre, doch noch mannigfache Bedenken offen bleiben. Beim Anblick dieser Gruppe von Tierfiguren gewinnen die Beschwerden, die Graf Sulkowski Kändler gegenüber geäussert hat, und die dieser

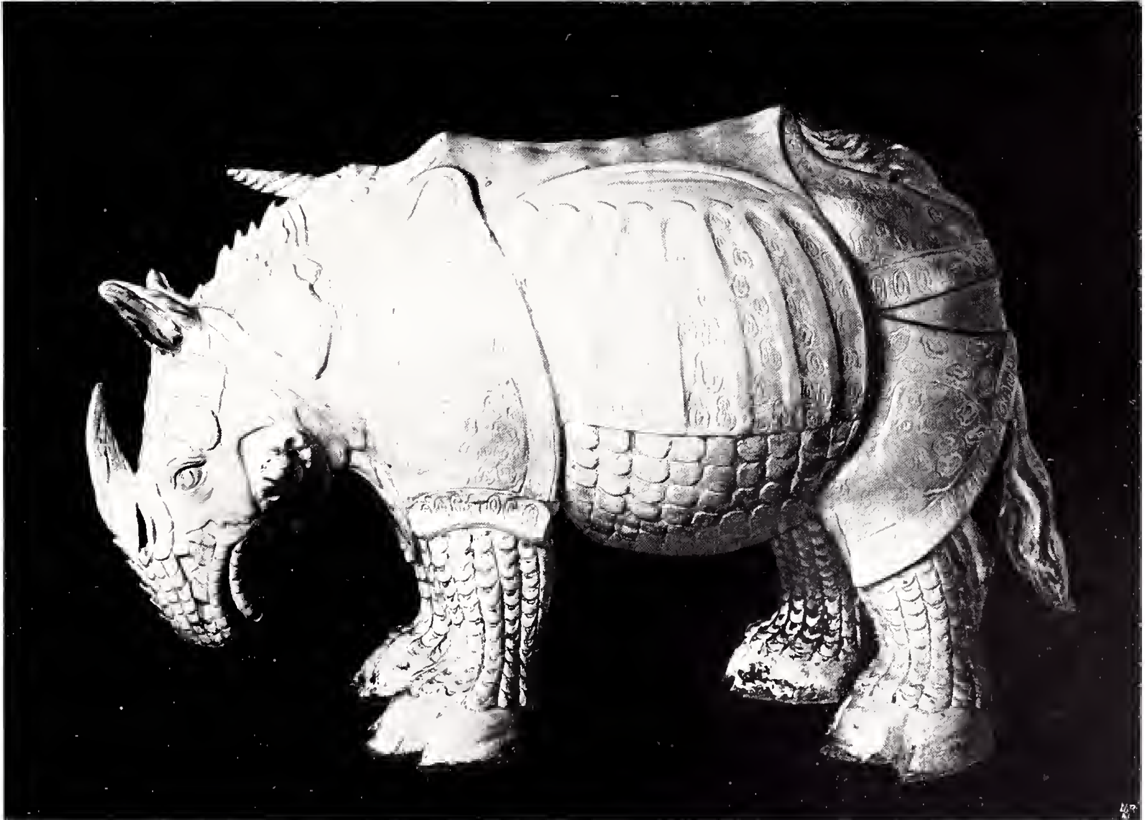


Maschine aus den Festzügen Augusts des Starken. Zeichnung.

nicht auf sich sitzen lassen wollte, an Beweiskraft. Und dies um so mehr, als Herold einen Teil der Schuld auf Kirchner abwälzt, diesen also direkt als den Urheber der schlecht gelungenen Stücke, die er nicht recht gemacht und deren Stellung den Tieren gar nicht ähnlich sähe, namhaft macht. Auch die getadelte Masse dieser Tiere erscheint dunkler und in der Glasur rissiger als die der meisten nachweislich von Kändler angefertigten Stücke.

Ursprünglich sind nun diese Tiere, wovon in der Porzellansammlung das Löwenpaar in je 4 Stück, der Leopard in 4, der Hund in 3 und die Katze in 5 Stück vor-

handen sind, mit Ölfarben bemalt gewesen, die aber gleichfalls nach Sulkowskis Urteil den Farben der Tiere nicht ähnlich gesehen hätten. Heute sind lediglich an einer Katze noch Farbspuren vorhanden, so dass in Bezug auf das Aussehen aller dieser Tiere nur nach andern noch ebenso bemalten geschlossen werden kann. Es sind dies ein Rhinoceros, zwei Wölfinnen mit ihren Jungen, ein Ziegenbock und eine Ziege mit Jungen, zwei Adler und einige Affen. Der Eindruck der Farben dieser Tiere ist allerdings nicht sehr überzeugend, ja die Tiere wirken in ihrer weissen Glasur besser als in der Übermalung, die wohl nur als ein Notbehelf anzusehen ist,



Nashorn.

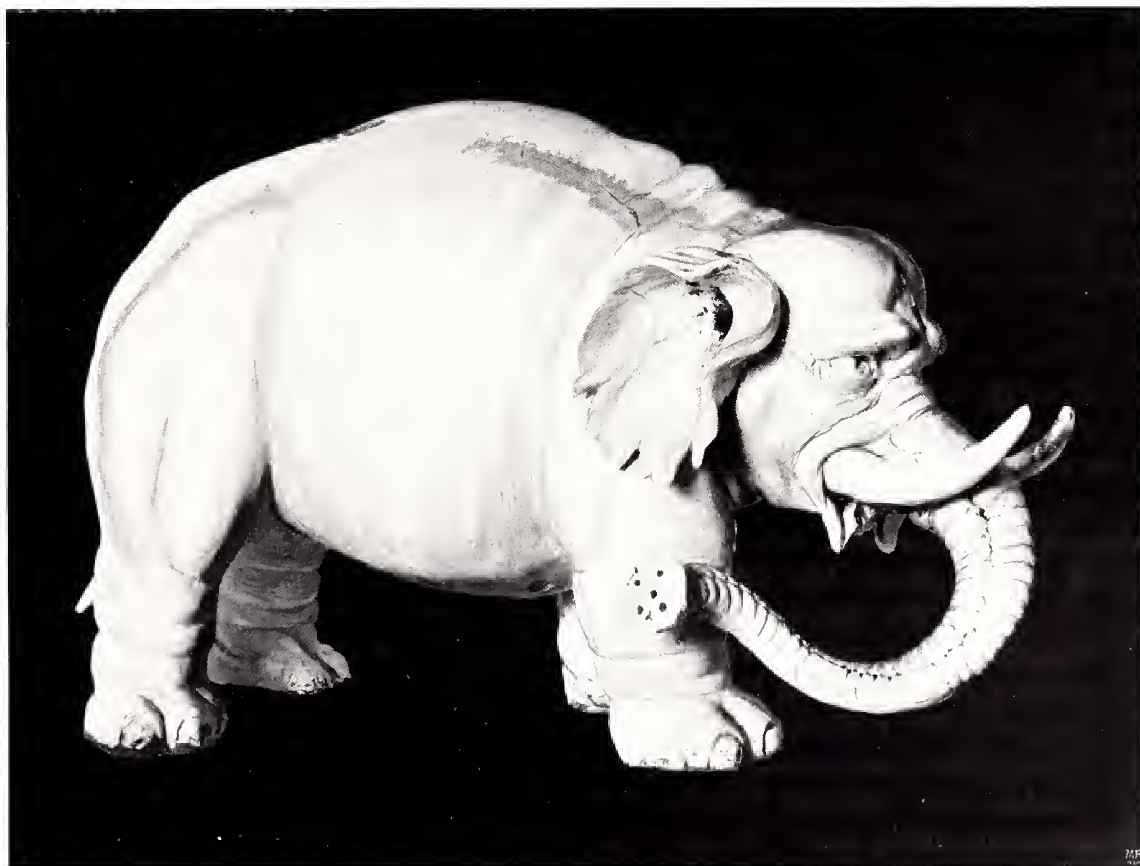
als man solche Stücke mit eingebrannten Farben noch nicht herstellen konnte. Ursprünglich hat in der Sammlung noch eine grössere Anzahl derartig mit Ölfarben übermalter Tierstücke bestanden; so erwähnt Grässe einen bemalten Haushahn, und so finden sich auch an anderen Stücken, den Pfauen etc., noch Farbspuren vor. Von diesen Stücken ist die Bemalung im Laufe der Jahre abgesplittert oder auch abgewaschen worden.

Mit jenen Tierfiguren erscheinen in der breiten dekorativen und wenig naturwahren Behandlung verwandt die Figuren eines Elefanten und eines Rhinoceros. Von diesen grössten aller Meissner Tierfiguren sind in der Königl. Porzellansammlung je

zwei Stück in weisser Masse vorhanden, sowie ein mit Ölfarbe bemaltes Rhinoceros. Während aber die vorhergenannten Tierfiguren ersichtlich schon nach lebenden Modellen angefertigt sind, so ist der Elefant sowohl wie das Rhinoceros unzweifelhaft ohne ein solches ausgeführt worden. Keyssler würde die Tiere, wenn sie damals in der Dresdner Menagerie vorhanden gewesen wären, sicher mit aufgezählt haben. Ein Elefant ist vor jener Zeit allerdings einmal in Dresden gewesen, ihn hatte Johann Georg III. aus der Türkenbeute beim Entsatz von Wien 1683 mitgebracht, das Tier lebte aber nicht lange. Es ist jedoch sehr wohl möglich, dass es noch als Vorbild für eine Maschine gedient hat, die ebenso wie eine solche von einem Rhinoceros in dem Aufzug zu den Karussellfesten der Jahre 1709 und 1714 mitgeführt wurde. Die Akten des Oberhofmarschallamts, sowie Abbildungen jener Feste im Kupferstichkabinett bestätigen die Verwendung dieser Maschinen. Für das Rhinoceros hatte man aber damals ein lebendes oder auch ausgestopftes Vorbild in Dresden nicht, man behalf sich deshalb damit, dass man den bekannten Holzschnitt Albrecht Dürers (B. 136) als Vorbild benutzte. Das lässt sich daraus erkennen, dass der von Dürer schon missverstanden wiedergegebene Haarbüschel auf dem Rücken des Tieres ähnlich als ein zweites Horn dargestellt ist, dass auch Hosen und Schabracke, nicht minder die zu gross gebildeten Schuppen ebenso wie von Dürer in ornamentaler Stilisierung wiedergegeben sind. (Vergl. die Abbildung.) Die in Porzellan ausgeführte Tierfigur zeigt eine genaue Anlehnung an diese Eigentümlichkeiten. Es ist indessen wahrscheinlicher, dass das Nashorn nach der im Inventionshause aufbewahrten Maschine als nach dem Dürerschen Holzschnitt kopiert wurde, umsomehr, als für den in gleicher Grösse ausgeführten Elefanten ebenfalls ein solches Modell vorhanden war. An dem porzellanenen Elefanten fällt auf, dass die Beine zu kurz sind, die ausgefransten Ohren zu ornamental, akanthus- und muschelartig gebildet sind, dass die zu grossen Augen zu sehr in der Mitte stehen. Die Vermutung erscheint gerechtfertigt, dass August der Starke, der an allem Fremdartigen und Seltenen grosses Gefallen fand, auch diese beiden Tiere, deren Maschinen bei seinen Festen wiederholt eine Rolle gespielt hatten, in Porzellan dargestellt wissen wollte.

Wenn also bei diesen beiden Stücken für die geringe naturalistische Behandlung andere Gründe als bei den erstgenannten Tierfiguren bestimmend gewesen sind, so glaube ich trotzdem sie noch Kirchner zusprechen zu müssen, da auch besonders an diesen die dunkle Farbe der Masse, die ja von Sulkowski getadelt worden war, auffällt. Jedenfalls stehen diese beiden Stücke der erstgenannten Gruppe von Tierfiguren und Vasen stilistisch ungleich näher als den von Kändler ausgeführten, ganz naturalistisch durchgebildeten Tieren, beispielsweise jener prächtigen Gruppe des Auerochsen, der mit einem Wildschwein im Kampfe liegt. Wir können allerdings nicht den urkundlichen Nachweis erbringen, dass diese Werke von Kirchner herrühren, doch wird wohl nicht zu bestreiten sein, dass dafür der höchste Grad von Wahrscheinlichkeit besteht. Es werden nur zweimal in den Akten Werke von Kirchner namentlich aufgeführt, zuerst in dem Bericht vom 15. März 1728, nämlich „Uhrgehäuse, Schnupftabaksdosen, Leuchter, Wasch- und Giessbecken, auch andere Modelle von gar angenehmer Invention", sodann eine Statue Augusts des Starken, die 1732 von Kirchner 3¼ Elle hoch in Thon

modelliert worden war, die der alte Meelhorn in der von ihm angeblich gefundenen Porzellanmasse brannte, wobei sie iedoch umfiel und in Stücke ging. Vielleicht ist die kleine Figur von August dem Starken in der Königl. Porzellansammlung als das Modell dazu anzusehen. Aber diese Werke stehen mit denen der genannten Gruppe in keinem Zusammenhang, wenn man nicht die „Giessbecken" mit den rot lackierten bauchigen Vasen identifizieren will. Aus Keysslers Reisebericht geht hervor, dass schon vor Kändlers Anstellung eine Anzahl grosser Meissner Stücke fertig war, die roten Gefässe und einige von den lebensgrossen Tieren; Sulkowskis Tadel wieder



Elefant.

bezieht sich offenbar auf Tiere, die von Kirchner hergestellt worden waren. Was liegt also näher, als gerade jene stilistisch untereinander verwandten Gefässe und Tiere mit jenen in Zusammenhang zu bringen?

Es sind diese aber gewiss nicht die einzigen grossfigurigen Werke, die vor Kändlers Anstellung in der Meissner Fabrik ausgeführt wurden. Wir gewinnen dafür einen Anhalt durch Vergleichung des Kommissionsberichtes vom 13. Dez. 1731 über die bis dahin für das Japanische Palais fertiggestellten Stücke (s. S. 52), mit einem Berichte Kändlers an die Kommission über die von ihm seit dem 22. Juni ausgeführten Werke. In Kändlers

Bericht fehlt leider die Angabe des Jahres, sowohl für den Beginn, wie für die Beendigung der darin angeführten Arbeiten. Da das Blatt mitten unter Aktenstücken des Jahres 1732 eingeheftet ist, so könnte es scheinen, dass es von 1732 und nicht schon von 1731 herrührt. Dies könnte noch weiterhin dadurch erhärtet werden, dass darin schon der Auerochs, der mit einem Wildschwein im Kampfe liegt, genannt ist, der in dem Kommissionsbericht von 1731 noch nicht unter den Werken, die nur erst in Thon geformt sind, genannt wird. Aber dass dieser Auerochs in dem Kommissionsbericht von 1731 noch nicht vorkommt, lässt sich anderseits unschwer dadurch erklären, dass er damals nach Kändlers eigener Aussage noch nicht fertig modelliert gewesen ist. Auch muss nicht unbedingt die Erwerbung der 12 litauischen Auerochsen und Kühe vom März 1732 als Beweis dafür gelten, dass Kändler diese Gruppe nicht früher angefangen habe, denn es können sehr wohl einzelne solcher Tiere auch schon vorher in oder bei Dresden vorhanden gewesen und als Modelle benutzt worden sein. So wird schon unter den Tieren eines im Jahre 1709 zu Dresden abgehaltenen Kampfjagens auch ein Auerochse aufgeführt. Endlich würde, wenn die Liste Kändlers erst aus dem Jahre 1732 stammte, die Anzahl der von ihm seit seinem Eintritt in die Fabrik fertiggestellten Stücke auffallend gering erscheinen.

Wenn somit in Kändlers Verzeichnis der von ihm fertiggestellten Werke ein noch in Arbeit befindliches Stück genannt wird, das erst nach dem Jahr 1731 vollendet wurde, so werden dagegen die fertigen mit nur einer Ausnahme auch in dem Kommissionsbericht vom 13. Dezember 1731 aufgezählt. Sind diese Stücke miteinander identisch, dann muss ebenso wie der von Kändler genannte Termin des Beginns seiner Arbeiten so auch der Tag der Ausstellung des Verzeichnisses noch in das Jahr 1731 fallen. Vielleicht ist dann auch der angegebene 22. Juni als der Tag seines Eintritts in die Fabrik zu betrachten. Das Verzeichnis lautet nämlich wie folgt:

„Was ich seynd dem 22. Juny auf Ihro Majest. der königl. Porcelain Manufactur bis hierher verfertiget ist folgendes: Nr. 1 Einen grossen Adler, welcher mit sambt dem Postament 2 Ell. weniger 3 Zoll hoch mit ausgebreiteten Flügeln. Nr. 2 Einen Fischahr oder Fischfresser 1 Elle hoch, wovon Ihro Majest. schon bekommen. Nr. 3 Eine See Melze (Möve) auf einem Postament, welches mit allerhand Muscheln verzieret, von der Art auch schon unterschiedene fertig sind. Nr. 4 Noch einen Fischahr, welcher einen Karpfen zerreisset, auf's sauberste ausgearbeitet. Nr. 5 Petrus drittehalb Ellen hoch mit denen beyden Schlüsseln, auf Romanische Art gekleidet. Nr. 6 Eine grosse Eule auf Einem Postament, wovon auch Ihro Majest. schon bekommen. Nr. 7 Einen Falcken auch auf Einen Postament wovon auch schon etwas fertig. Nr. 8 Ein Wasser Huhn auf Einen Postament sitzend, welches mit Schilf und andern Dingen verzieret. — Anitzo aber sind in Arbeit Ihro Majest. zu Pferdte, welches gnädigst anbefohlen worden und ein Auer Thier, welches ein wildes Schwein umbringet. — An vorigen Dingen aber habe viele Mühe müssen anwenden bey dem Verputzen, dass alles aufs beste in der Masse ausgearbeitet worden. Solches hat mit grosser Unterthänigkeit melden wollen

Johann Joachim Kändler, Bildhauer.“

Die in diesem Verzeichnis genannte Statue des Apostels Petrus wird schon und zwar mit Angabe der gleichen Grösse in dem Kommissionsbericht vom 13. Dezember 1731 aufgeführt, und da es wohl nicht anzunehmen ist, dass von beiden Modellierern, Kirchner und Kändler, die gleiche Figur zweimal ausgeführt worden wäre, so haben wir also in der in der Königl. Porzellansammlung noch vorhandenen Statue gleicher Grösse eine Arbeit Kändlers aus dem ersten Jahre seiner Thätigkeit an der Fabrik vor uns.

Aber auch noch alle anderen von Kändler aufgeführten Stücke müssen in dem Verzeichnis der Kommission enthalten sein, soweit sich dies bei dem Fehlen genauerer Angaben feststellen lässt. Der Kommissionsbericht nennt gleichfalls einen Adler, er nennt einen Fischreiher, das eine Mal ohne, das andere Mal mit einem Karpfen, so dass sehr wohl diese Tiere mit Kändlers mit und ohne Karpfen angeführtem Fischahr identisch sein können. Seemöven, Eulen und Falken werden gleichfalls angeführt, die um so eher mit den von Kändler genannten Tieren identisch erscheinen, als er von ihnen sagt, dass sie schon fertig wären, bez. dass der König davon schon welche bekommen hätte. Es würden also von Kändlers Verzeichnis als in dem Kommissionsbericht nicht aufgeführt übrig bleiben: ein Wasserhuhn und die beiden als noch in Arbeit befindlich angegebenen Stücke: August der Starke zu Pferde und der Auerochse mit dem Wildschwein. Dass das Wasserhuhn in dem Kommissionsberichte noch fehlt, ist nicht weiter auffällig. Denn Kändler macht bei anderen Stücken besonders darauf aufmerksam, dass solche schon fertig, d. h. also im Gutbrennen gelungen seien. Es war also dieses Stück, bei dem dieser Hinweis fehlt, nur erst in der Masse fertig geworden. Das Wasserhuhn und der Auerochs werden schon in dem nächsten Verzeichnis der für das Japanische Palais fertiggestellten Stücke d. d. 18. Aug. 1732 (s. S. 53), und zwar jenes als gut gebrannt, dieser als erst verglühet, angeführt. Dagegen wird die Reiterstatue Augusts des Starken überhaupt nicht wieder erwähnt.

Vorausgesetzt nun, dass Kändlers Verzeichnis, als er es ausstellte, vollzählig gewesen ist, so müssen alle übrigen in dem Kommissionsbericht vom 13. Dezember 1731 aufgezählten Stücke von anderen Modellierern, sei es nun Kirchner oder Lücke oder einer der Former, angefertigt worden sein, falls nicht das leider fehlende Datum der Ausstellung einige Wochen vor das Datum des Kommissionsberichtes fällt, so dass er bis dahin auch noch andere in dem Kommissionsbericht genannte Stücke vollendet haben würde. Jedenfalls halten wir uns berechtigt, aus stilistischen Gründen einige in dem Kommissionsberichte genannte Stücke Kändler zuzuschreiben, obwohl sie in seiner Liste nicht aufgezählt sind. Anderseits sind in dem Kommissionsbericht auch zweifellos Werke enthalten, die von Kirchner oder einem anderen herrühren.

So werden darin gerade in erster Linie erwähnt ein Elefant und ein Rhinoceros, daneben ein Wildschwein und eine Statue des Apostels Paulus, welche letzteren Stücke heute nicht mehr nachweisbar sind. Dann werden angeführt indianische Raben, Drachen und Spinose, die heute teils nicht mehr vorhanden, teils nicht genügend sicher zu identifizieren sind, sodann aber verschiedene Affen, Papageien, Eulen, indische Fasanen, Blässgen (= Plesshuhn), Taucher (= Lappentaucher), wie solche heute noch in der Königl. Porzellansammlung vorhanden sind. Ausserdem werden noch einige Gefässe bez. Geräte genannt.

Wenn nun auch die letztgenannten Tiere nicht eine so grosse Verschiedenheit von Kändlerischen Arbeiten erkennen lassen, wie dies von der erstgenannten Gruppe festgestellt wurde, so sprechen doch gerade bei den Affen, Papageien und einigen anderen Vögeln mancherlei Anzeichen dafür, dass sie von Kändler nicht herrühren können. Falls diese nicht Kirchner zuzuweisen sein sollten, so würde zunächst noch der in dem Kommissionsbericht vom 15. März 1728 hervorgehobene Bildhauer Lücke für diese Arbeiten in Betracht kommen.

Auch dieser hatte die auf ihn gesetzten Hoffnungen nicht erfüllt, er war nur von Mitte April 1728 bis Ende Januar 1729 als Modellmeister thätig gewesen, konnte es aber nicht einmal Kirchner im Modellieren gleichthun, ja einer der Manufakturleute, der Former Fritzsche, brachte sogar ein besseres Modell eines Gerätes als jener zu stande. Es gelang ihm nicht, eigentliche „architektonische“ Formen, die für die Profile der Gefässe ja nötig waren, zu stande zu bringen; vielleicht war er aber besser im Figürlichen. Da er sich indessen auch unverträglich erwies, so musste er am 31. Jan. 1729 die Fabrik verlassen, ohne das Prädikat Modellmeister weiterführen zu dürfen. Ob nun dieser Lücke wirklich identisch ist mit dem Elfenbeinschnitzer Joh. Christoph Ludwig Lücke ist noch ungewiss. (Vergl. Chr. Scherer, „Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit“, Strassburg 1897, pag. 74 ff.) Keineswegs aber ist dieser zuerst 1728 genannte Lücke als identisch anzusehen mit dem gleichfalls wegen Unbrauchbarkeit laut Bericht vom 28. April 1733 entlassenen Modellierer Lücke, der vielmehr mit dem Former Carl Friedrich Lücke derselbe gewesen scheint. Wie dem auch sein mag, aus den Berichten geht hervor, dass nicht allein Kirchner und Kändler für jene Stücke in Betracht kommen können, sondern auch andere Bildhauer bez. Former und Bossierer. Es lassen sich dafür noch weitere Belege anführen.

Einer der ältesten Angestellten der Fabrik, Meelhorn der Vater, hatte im Jahre 1732 behauptet, dass er eine neue Masse verfertigen könne, die weder schwinde noch im Feuer rissig werde und die sich besonders zur Ausführung der bestellten grossen Stücke eigne, auch dass er einen neuen besseren Brennofen hierzu erfunden habe. Zu der ihm bewilligten Probe hatten ausser dem Modellmeister Kirchner auch einige Former Modelle geliefert. Die Former Fritzsche und Schmahle hatten zwei Figuren ausgearbeitet und vier Wochen daran zu thun gehabt. Der Former Müller hatte zusammen mit dem Verputzer Krumbholz zwei grosse Vasen, einen grossen Affen und einen grossen Vogel innerhalb vierzehn Tagen im Modell hergestellt. Der Ofen bewährte sich nicht, die Masse soll auch schlechter gewesen sein, als die Masse der Manufaktur, einige Stücke gelangen nur notdürftig. Doch bleibt aus diesem Berichte die für uns äusserst wichtige Thatsache bestehen, dass hier ganz beiläufig die selbständige Modelliertätigkeit einiger Former bestätigt wird. Wir sind also dadurch genötigt, die Thätigkeit dieser Former und Bossierer mit in Betracht zu ziehen, wenn wir auch allerdings leider wohl niemals vollen Aufschluss darüber erlangen werden, ob und welche ausgeführte und heute noch vorhandene Stücke von jenen herrühren.

Einigermassen scheint der Grad ihrer Mitarbeiterschaft sich nach der verschiedenen Höhe ihrer Löhnung vermutungsweise feststellen zu lassen. Im Jahre 1731 waren folgende Former mit folgenden monatlichen Gehaltssätzen angestellt: Johann George

Schlicke 6 Thlr. Johann Gottfried Kohlmann 5 Thlr. Christoph Müller 8 Thlr. Thomas Dornvasen 8 Thlr. Carl Friedrich Lücke 10 Thlr. Ferner George Fritzsche 3 Thlr. Andreas Schieffer 2 Thlr. Friedrich August Albrecht 3 Thlr. Gottlieb Schmahl 3 Thlr. Johann Gottlob Hasse 2 Thlr. Carl Friedrich Krumbholz 1 Thlr. 2 Gr. 8 Pf. Johann Friedrich Schmieder 1 Thlr. 10 Gr. 8 Pf. Im nächsten Jahr 1732 sind die „Poussierer und Former" mit ihrem Jahresgehalt in folgender Weise aufgeführt: Lücke 120 Thlr. Wildenstein 132 Thlr. Fritzsche 144 Thlr. Johann Kittel 96 Thlr. George Kittel 96 Thlr. Schiefer 120 Thlr. Albrecht 120 Thlr. Müller 96 Thlr. Dornwasen 96 Thlr. Grund 72 Thlr. Mehlhorn d. j. 84 Thlr. Schmahl 96 Thlr. Haase 72 Thlr. Schlicke 72 Thlr. Hermann 60 Thlr. Kohlmann 60 Thlr. Krumbholz 48 Thlr. Schmieder 52 Thlr. Zschocke 48 Thlr. Schuberth als Lehrling 26 Thlr. Bormann desgl. 26 Thlr. Trappschuh desgl. 17 Thlr. 8 Gr. —

Unter den ausgeführten plastischen Arbeiten für das Japanische Palais sind nun auch heute noch in der Königl. Porzellansammlung einige vorhanden, die auf Kändler offenbar nicht zurückgeführt werden können. So werden in dem Kommissionsbericht vom 13. Dezember 1731 auch 21 grosse Aufsatzstücke in Form eines Vogelbauers genannt. Diese in der Form eines 53 cm hohen Bechers, um dessen untere cylindrische Hälfte durch gebogene Messingstäbe ein kugelförmiger Käfig gelegt ist, erinnern in ihrer glatten Form an die durch Herolds Einfluss eingeführte Nachahmungen japanischer und chinesischer Gefässe, die von den „Drehern" ausgeführt wurden, deren es im Jahr 1732 18 Mann gab, 1735 aber 25. Ob die kleinen Singvögel, die an die Vasen hinter den Stäben angesteckt sind, von Kändler modelliert sind oder von einem anderen Modelleur, das ist für den Gesamteindruck dieser Stücke unerheblich; denn diese Tierchen kommen kaum zur Geltung. Nicht nur die Form der Vogelbauervasen, sondern auch ihre Bemalung lassen sie als zweifellose Erzeugnisse Heroldscher Kunst erscheinen. Die in der Königl. Porzellansammlung erhaltenen 14 Stück dieser Art sind in verschiedener Weise emailliert, nämlich: gelb mit ausgesparten weissen bemalten Feldern, durchaus blau, durchaus lila, sodann mit bunten Blumen auf weiss, endlich mit blauen Blumen unter Glasur. Diese Vasen waren je nach ihrer Bemalung für verschiedene Räume des Japanischen Palais bestimmt, wie dies die Bestellung vom 28. März 1730 erkennen lässt, woraus sich auch ergiebt, dass sie direkt nach einem japanischen Muster kopiert sind.

Es braucht wohl nicht noch besonders darauf hingewiesen zu werden, dass sämtliche Geschirre für die innere Ausstattung des Japanischen Palais, die in den glatten Formen japanischer und chinesischer Gefässe gebildet sind und in der Bemalung den gleichen Vorbildern folgen, unter der Leitung Herolds entstanden sein müssen. Aber diese bleiben von unserer Untersuchung ausgeschlossen.

Ein weiteres, ganz hervorragendes Stück aus jener Zeit ist die Büste des Hofnarren Joseph Fröhlich, die schon Keyssler in seinem Reisebericht vom 23. Oktober 1730 mit den Worten erwähnt: „Das Brustbild des itzigen königlichen kurzweiligen Raths Joseph ist gleichfalls so wohl gerathen, als man von dem geschicktesten Bildhauer verlangen könnte." Das Lob ist keineswegs übertrieben, falls damit die in der Königl. Porzellansammlung befindliche Büste gemeint ist. Dem Künstler ist es ge-

10*

lungen, in diesen sprechend lebendigen Gesichtszügen das ganze derbkomische Wesen des Mannes zum Ausdruck zu bringen. Die gedrungene Gestalt mit der etwas bäurischen, gesundkräftigen Gesichtsbildung ist in des „Hoftaschenspielers“ offizielle Tracht gekleidet: die Hanswurstjacke und den spitzen hohen Hut, wodurch das Metier des Lustigmachers auch äusserlich kenntlich gemacht wird. Man sucht leider vergebens nach dem Namen des Bildhauers, der dieses so geschickt charakterisierte halblebensgrosse Bildnis ausgeführt haben könnte. Ja, wenn nicht durch Keysslers Angaben die Entstehung des Werkes vor Kändlers Anstellung an der Fabrik festgelegt wäre, würde man es für ein Werk seiner Hand zu halten geneigt sein. Allerdings wäre es ja wohl möglich, dass die von Keyssler gesehene Büste später durch eine solche von



Büste des Hofnarren Joseph Fröhlich.



Büste des Hofnarren Baron Schmiedel.

Kändlers Hand ersetzt worden wäre. Kändler hat den Hofnarren Fröhlich ebenso wie Schmiedel wiederholt angefertigt. In seinem Berichte vom 15. Dezember 1738 erwähnt er beide als in Arbeit befindlich, sodann als fertig in der Spezifikation seiner im Jahre 1741 hergestellten Stücke, und zwar „Joseph in Cammerherrnhabit einer halben Elle hoch“, sowie „Ms. Schmiedeln sein Portrait“. Allerdings lässt sich aus diesen Angaben wohl nur über Schmiedel schliessen, dass eine Büste gemeint sei, während von Fröhlich ja auch Vollfiguren vorhanden sind.

Die fast gleichgrosse Büste des „Kammer-Couriers“ Junge, gen. Baron Schmiedel, gleichfalls eines Hofnarren Augusts des Starken, scheint zwar nicht als Gegenstück zu der Büste Fröhlichs entstanden zu sein, weil die Büstenform nicht die gleiche ist,





Groteske Chinesenbüsten als Gegenstücke.

aber es liegt nahe anzunehmen, dass die beiden Narrenbüsten von einem und demselben Künstler angefertigt wurden. Auch dieser stets melancholische Narr, dessen Abscheu vor Mäusen durch den Künstler verspottet wird, ist eine charakteristische Erscheinung und künstlerisch wie technisch gleich gut modelliert. Ist das Werk von Kändler, dann würde es in den Anfang der 40er Jahre zu setzen sein. Aber es fehlt uns leider für die Zeit seiner Entstehung eine urkundliche Nachricht.

Das gleiche gilt von den zwei grotesken Chinesenbüsten, Mann und Frau, die sich verliebt anblicken. Sie sind noch nicht lange der Sammlung einverleibt. Aber



Pagode.

ihr Meissner Ursprung, ja auch ihre Zugehörigkeit zur Ausstattung des Japanischen Palais erscheint fraglos, wenn auch ihr Urheber nicht zu ermitteln ist. Wir müssen ihre Herstellung wohl in das Ende der zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts setzen, worauf auch ihre teilweise Lack-Bemalung hinweisen würde. Es verdient auch darauf hingewiesen zu werden, dass die Anhänger an den Ohren und dem Gewandsaum der Chinesin in gleicher Form an dem Friesschmuck einer Zeichnung zur ersten Gruppe von Entwürfen zur Ausstattung des Japanischen Palais vorkommen, ja dass auch ähnliche groteske Chinesenköpfe in einem solchen Friese entworfen sind. Ob etwa der Bildhauer, der den Hermenschmuck im Hofraum des Palais nach Pöppelmanns

Plänen ausgeführt hat, als Urheber dieser beiden Büsten anzusehen sein wird? Mit jenen Chinesenbüsten verwandt erscheinen die Pagoden, von denen einzelne emaillierte Stücke erkennen lassen, dass sie aus früher Zeit stammen. Dass sie schon sehr früh für die Ausstattung des Japanischen Palais geplant worden, das beweist ihr Vorkommen auf den Zeichnungen für die Innendekorationen, sowie in der Spezifikation der am 17. Nov. 1733 von Sulkowski ausgesuchten Stücke: „40 Bajoden grosse und kleine Sorten".

Auch die grosse Sphinx scheint nicht von Kändler herzurühren. Dass auch eine Anzahl kleiner unbemalter Figuren, die in den Wandschränken der Königl. Porzellansammlung aufgestellt sind, nicht von Kändler ausgeführt sein kann, möge hier nur erwähnt werden. Sie erscheinen für die Entwickelung der Meissner Porzellanplastik nicht so bedeutend, um eingehender behandelt zu werden. —

Nachdem wir so von allen für die Ausstattung des Japanischen Palais hergestellten Stücken diejenigen ausgeschieden haben, die nachweislich oder auch wahrscheinlich von anderen Künstlern ausgeführt wurden, oder bei denen Kändlers Urheberschaft zweifelhaft ist, können wir uns jetzt denjenigen Werken zuwenden, die dem hervorragendsten Bildhauer der Meissner Fabrik Johann Joachim Kändler zugeschrieben werden. Wir werden aber auch hierbei noch einige Einschränkungen zu machen haben.

Um die Anfänge der Kunst Kändlers festzustellen möge zunächst daran erinnert sein, dass August der Starke selbst nach den Angaben der Nachricht über Kändlers Leben vom Jahre 1776 in der Mitte der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts die hervorragende Begabung des jungen Künstlers an Arbeiten für das Grüne Gewölbe entdeckt und ihn späterhin seinem Wirkungskreise in Meissen zugewiesen hat. Diese Angaben, die von Verwandten des Künstlers herrühren, werden in Bezug auf seine Anstellung an der Porzellanfabrik durch die Akten bestätigt, sodass dadurch auch die Angaben über Kändlers Thätigkeit für das Grüne Gewölbe an Glaubwürdigkeit gewinnen. Die Inventare des Grünen Gewölbes weisen indessen kein Stück auf, das mit Kändlers Namen in Zusammenhang gebracht wird, was übrigens nicht allzu verwunderlich ist, denn im vorigen Jahrhundert wurden solche Inventare lange nicht mit der Genauigkeit aufgezeichnet, die wir heute verlangen würden. Es wäre ja aber auch nicht unmöglich, dass die von Kändler ursprünglich für das Grüne Gewölbe verfertigten Stücke späterhin eine andere Verwendung gefunden hätten. Wenn wir heute die Räume des Grünen Gewölbes durchsuchen nach den „verschiedenen seltenen Stücken", die der Fürst durch den Künstler habe „pussieren" lassen, so würden wir noch am ehesten geneigt sein, eine auf hohem Sockel hermenartig angebrachte Büste Augusts des Starken, die in Thon gebrannt erscheint, Kändler zuzuweisen. Das Stück hat noch nicht die Höhe eines halben Meters, ist aber so charakteristisch erfasst und so kräftig und ausdrucksvoll modelliert, dass zwischen diesem Werk und Kändlers später in Porzellan ausgeführten figuralen Arbeiten sehr wohl ein Zusammenhang denkbar ist, ja dass gerade ein solches Stück uns den Gedanken nahe legt, der Fürst habe daran die besondere Begabung des Künstlers für Porzellanplastik erkannt.

Wir müssen aber auch noch einer anderen Nachricht in Kändlers Biographie erhöhte Beachtung zuwenden. Danach war Kändler 1723 zu dem Hofbildhauer

Thomae zu Dresden in die Lehre gekommen. Dieser war bekanntlich ein Geselle Permosers gewesen und hatte unter dessen Leitung seit 1712 an dem plastischen Schmuck des Zwingers gearbeitet. Diese Arbeiten waren noch im Jahre 1723 nicht vollendet, da erst im Vorjahre die Fertigstellung des Ostpavillons und der daranstossenden Galerien beschlossen worden war. Wenn nun auch Kändler selbst nicht mehr an den Arbeiten beteiligt gewesen sein mag, so musste doch die plastische Richtung, die in jenen prächtigen Dekorationen zum Ausdruck gelangt ist, auf den jungen Künstler einen mächtigen Einfluss ausüben, und er mag wohl mehr aus dem Studium der Werke Permosers, als an der Unterweisung Thomaes gelernt haben. In der Biographie wird direkt darauf hingewiesen, wieviel der junge Künstler seinem eigenen Studium während seiner Lehrzeit zu verdanken gehabt habe.

Es sind aber nicht nur die Werke, die damals in Dresden vor seinen Augen entstanden, hierfür in Betracht zu ziehen, sondern auch diejenigen, die von auswärts damals hierher gelangten. August der Starke hatte für Werke der Plastik eine ganz besondere Vorliebe und ein feines Verständnis. Gerade damals war er eifrig bemüht, Dresden nicht nur mit Werken der antiken, sondern auch der modernen Kunst zu erfüllen. So war also für einen jungen Bildhauer damals Dresden eine vortreffliche Schule. Und so wird mit Recht auch in Kändlers Biographie darauf hingewiesen: „Hier fand der eifrige Lehrling ein weites Feld, seinen Geschmack zu bilden und seine Talente zu üben. Er legte sich darneben vornämlich auf die Zeichenkunst, studirte die Antiken mit anhaltendem Fleiss und machte sich dadurch den hohen Grad des Korrekten, des Affektvollen, kurz den wahren Ausdruck der Natur eigen, der alle seine Werke bezeichnet.“ Nun haben aber zweifellos die antiken Skulpturen auf Kändler nicht so grossen Einfluss ausgeübt, als die modernen Werke, die nach der Anschauung der Zeit jene in dem Naturalismus der Formen und der lebensvollen Auffassung sogar übertrafen. Das lehrt uns ein Blick auf Kändlers figurale Werke, die doch jenen Zeitcharakter nicht verkennen lassen. Aber wenn die Erwähnung seines Studiums der Antiken mehr ist als eine blose Phrase, um des Künstlers allseitige Ausbildung hervorzuheben, so würde dafür seine grössere Mässigung im Betonen des Affekts zeugen.

Wie sehr der junge Künstler aber gerade im Anfange seiner Thätigkeit an der Meissner Fabrik noch in der von Bernini hervorgerufenen Kunstauffassung befangen war, das lehren uns die von ihm in Sandstein in Meissen ausgeführten Grabdenkmäler. Der Zeitpunkt ihrer Entstehung lässt sich ungefähr nach dem Todesdatum derer, denen die Denkmäler errichtet wurden, bestimmen. Diese sind aus dem alten Meissner Friedhofe vor einigen Jahren mit noch anderen nach den Kreuzgängen des ehemaligen Franziskanerklosters in Meissen überführt worden, wo sie, wenn auch nicht günstig beleuchtet, so doch vor den Einflüssen der Witterung geschützt, dauernd aufgestellt sind. Das zeitlich wohl zuerst entstandene Denkmal wurde für den 1732 verstorbenen Ratsherrn Gottfried Keil und seine Ehefrau Beata Christina Matsius errichtet, es zeigt auf einem Felsblock einen Saturn, wie er, den rechten Fuss auf eine Grabplatte gestützt, einen Obelisken umzustürzen im Begriffe steht; zu Füssen der Grabplatte sind noch als Embleme der Vergänglichkeit ein Totenkopf, Fledermausflügel und ein Stundenglas angebracht. Die Gestalt des Saturn, eines geflügelten lang-

bärtigen Greises, ist mit grösster naturalistischer Treue durchgebildet, jeder Muskel und jede Sehne sind zu erkennen. Die Wahl des Motivs, das mit der christlichen Symbolik nichts gemein hat, ist sehr wohl dem Künstler zuzuschreiben, der obzwar ein Pfarrerssohn, gerade wegen seinem frühzeitig kundgegebenen Hang zu den schönen Künsten von seinem Vater „mit den besten Schriftstellern, mit der Mythologie und den Kunstwerken des Altertums“ bekannt gemacht wurde.

Wenn nun auch dieses Werk nicht inschriftlich als von Kändler herrührend beglaubigt wird, so stimmt die Gestalt des Saturn in der naturalistischen Auffassung und in der technischen Durchführung so sehr mit der des zweiten mit Kändlers Künstlerinschrift versehenen Grabdenkmals überein, dass wir ohne Bedenken das Werk unserm Künstler zuschreiben dürfen. Es kommt noch dazu, dass damals sicher in Meissen kein zweiter Künstler vorhanden war, dem das Werk zugeschrieben werden könnte; auch ist wenig wahrscheinlich, dass dafür etwa ein in Dresden lebender Künstler wäre gewonnen worden.

Das zweite mit jenem so eng verwandte Denkmal trägt unten am Sarge die Inschrift: „Jo. Joach. Kändler Königl. Modellmeister fecit“. Es ist für die Mutter des Dichters Johann Elias Schlegel, Frau Maria Schlegel, gestorben am 30. März 1736, angefertigt, und war nicht freistehend errichtet, sondern an eine Wand (Friedhofsmauer) angelehnt. Über einem Sarg, der auf Felsstücken und Erdreich links in perspektivischer Verkürzung in die Mauer hineinragt, lehnt eine hohe Schrifttafel an der Mauer. Auf dem oberen Ende des Sarges rechts steht ein geflügelter Saturn, in der linken die Sense, in der rechten hoch emporgehoben das Stundenglas haltend und weit ausschreitend. Auf dem unteren Ende links sitzt eine Frau in idealer Gewandung, die mit dem Griffel in der Rechten die lange Inschrift eben vollendet, während sie mit der Linken einen kleinen weinenden Knaben im Schosse festhält. Aus dem Erdreich unter dem Sarg, auf dem wieder ein Totenschädel sichtbar wird, rankt sich der Weinstock empor, als Sinnbild des Göttlichen im Irdischen. Die Wahl des Motivs, der sichtbare Sarg, der Totenschädel, die antikmythologische Gestalt des Saturn gegenüber einer mit ihrem weinenden Knaben recht realistisch erscheinenden Frauengestalt wird uns heute ziemlich fremdartig anmuten, aber sie spiegelt treu die ganze Zeitauffassung wieder, die in der naturalistischen Einkleidung allegorischer Gedanken und in solcher Gegenüberstellung nichts Ungewöhnliches fand. In den Formen zeigt sich der Künstler als voller Beherrscher monumentaler Plastik. Es ist nichts Kleinliches daran zu entdecken, im Gegenteil, es geht ein grosser Zug durch das Ganze und alle Formen werden durchaus beherrscht durch die Absicht auf eine einheitliche dekorative Erscheinung. Die Formen des Körpers, sowohl bei dem männlichen Greis, wie an der vollerblühten Frauengestalt und dem rundlichen Putto, sind nicht minder gut verstanden, wie die verschiedenartige Gewandung und der ganze Aufbau der Gruppe. Es ist das Werk eines durchaus fertigen, seiner Sache sicheren Künstlers, ebenso wie das zuerst genannte Grabdenkmal.

Wenn wir uns nun also den Kunstcharakter Kändlers zur Zeit seines Eintritts in die Meissner Porzellanmanufaktur richtig vorstellen wollen, so müssen wir uns vor Augen halten, dass der Künstler aus der heimischen Dresdner Bildhauerschule hervorgegangen ist, die damals gerade in ihrer vollen Blüte stand, und die ihre virtuose



Grabdenkmal aus Sandstein in Meissen.



Grabdenkmal aus Sandstein in Meissen.

Sicherheit in der Beherrschung des Materials und dem Ausdruck der Formen an monumentalen Aufgaben dekorativen Charakters zu bewähren strebte, dass damals ferner Dresden durch die zahllosen Erwerbungen Augusts des Starken für einen jungen Künstler, der nicht ausser Landes kam, der günstigste Boden war, um seinen Gesichtskreis zu erweitern und neben den griechisch-römischen Kunstwerken des Altertums hervorragende Beispiele der meistgeschätzten modernen Künstler kennen zu lernen. Dass die Sinne eines solchen Künstlers mehr von den Werken der Grossplastik eingenommen wurden, als von denen der Kleinkunst, ist leicht ersichtlich. Ebenso auch, dass derselbe Künstler, nachdem er an der Porzellanfabrik als Modellmeister für keramische Erzeugnisse angestellt worden war, die würdigere Aufgabe seiner Kunst in Werken der Plastik erblickte und diese nach Möglichkeit zeitlebens zu erfüllen trachtete, und zwar nicht lediglich ausserhalb der Fabrik an vereinzelten Aufträgen in seinen Mussestunden, sondern innerhalb derselben und in dem Materiale, für das er täglich zu erfinden und zu formen hatte.

Was das neu entdeckte Material zu leisten im stande sei, das musste ja doch erst in unausgesetztem Ringen erprobt werden, die noch unvollkommenen Einrichtungen mussten zu verbessern gesucht, das Material selbst zu vervollkommen erstrebt werden. Für den weichen, sehr plastischen Stoff, der im Feuer um ein gut Teil sich verringerte, dessen Formen in der Gluthitze leicht eine Änderung erfuhren und sich allenthalben abstumpften, auch sonstige Fehler erlitten, musste eine Formbehandlung gefunden werden, die diese Veränderungen im voraus erwog und in ihrer künstlerischen Erscheinung berechnete. Auch die den scharfen Ausdruck der Formen hindernde Glasur und die durch diese auf der Oberfläche der durchschimmernden Masse erzeugten Glanzlichter, die den bestimmten Umriss aufzulösen scheinen, mussten den im Material empfindenden Künstler bestimmen, mehr nach malerischen und dekorativen Effekten zu streben, ja in der möglichst kräftigen Ausbildung dieser Wirkungen das wesentliche Ziel seiner Bemühungen zu erblicken. Wenn der Künstler, der in der von ihm gewählten Formbehandlung als der Begründer des „europäischen Porzellanstils“ angerufen wird, gelegentlich in einzelnen Werken sein Ziel nicht erreichte, wenn gerade in den ersten Jahren seiner Wirksamkeit infolge der noch unvollkommenen Einrichtungen die grösseren Stücke in der Gluthitze des Ofens schief wurden und vielfach Risse erhielten, wenn er schliesslich dahin strebte, in einzelnen Werken die gleichen kolossalen Wirkungen zu erzielen, die sich in Stein oder Bronze erreichen lassen, so wird aus alledem verständigerweise dem Künstler ein Vorwurf nicht gemacht werden können, vielmehr wird auch in seinen angeblichen Verirrungen immer das nach hohen Zielen gerichtete Streben bewundert werden müssen und in allen seinen Werken, ja nicht zum wenigsten in den technisch noch unvollkommenen, wird man eine hohe künstlerische Kraft anzuerkennen haben.

Der starke künstlerische Ehrgeiz, von dem Kändler zeitlebens erfüllt war, lässt sich erkennen an seiner immer wieder zu Tage tretenden Neigung, über die Bedürfnisse der Fabrik hinaus und unabhängig von den zu erfüllenden Bestellungen und Aufträgen in Porzellan eigentliche Kunstwerke des hohen Stiles, sogenannte Paradestücke oder Kabinettstücke zu schaffen, die in den fürstlichen Kunstkammern der Zeit und bei

Entfaltung festlichen Prunkes mit den seit Jahrhunderten anerkannten und eingebürgerten Kunstwerken in Gold und Silber, in Bronze und Marmor, in Holz und Elfenbein mit Erfolg wetteifern konnten. In diesem Drange kam ihm die hohe Wertschätzung entgegen, die das damals so seltene Material des Porzellans allenthalben fand und wodurch es auch dem edelsten Material gleichgestellt wurde.

Am meisten fühlte sich unter den Grossen jener Zeit zu einer so hohen Wertschätzung natürlich August der Starke veranlasst, der in seinen Landen der Entdeckung des Materials sich rühmen durfte und der die erste europäische Porzellanmanufaktur begründet hatte. Gerade weil er bestrebt war, in dem neuen Material grössere künstlerische Prachtstücke entstehen zu sehen, um seinen Sommerpalast an der Elbe gegenüber dem Schlosse damit auszuschmücken, fühlte er sich veranlasst, den hierfür als besonders geeignet erkannten Künstler zu gewinnen. Es war aber keineswegs etwa bloss die Befriedigung einer fürstlichen Laune, der Kändler sich dienstbar machte, vielmehr hofften beide, der Fürst wie der Künstler, in künstlerischer Hinsicht aus dem Material mehr herauszubringen, als bisher erreicht worden war. Und das ist ja auch thatsächlich gelungen. Während Kirchner die Fabrik unbefriedigt verliess, um „als wirklicher Bildhauer“ sich zu bethätigen, setzte Kändler seinen Ehrgeiz darein, das ungewohnte Material für die Kunst zu erobern. Ist nicht Kändler in dieser Hinsicht einem Luca della Robbia nahe zu stellen, dem es in der ersten Blüte der Renaissance in Italien gelungen war, mit seinen glasierten wetterbeständigen Thonreliefs eine neue Gattung der Plastik zu schaffen, die als dekorativer Schmuck der Architektur ein Jahrhundert lang in Übung geblieben ist? Während dort das Thonmaterial sich mehr für das Relief eignete und erst spät auch Freifiguren hergestellt wurden, ist hier bald erkannt worden, dass das in stärkerer Hitze zu brennende Porzellan der Reliefplatte nicht günstig sei, und so ist auch nirgend eine Spur davon vorhanden, dass von dem für einzelne Räume des Japanischen Palais ursprünglich geplanten Reliefschmuck etwas ausgeführt worden wäre. So wurde Kändlers wesentliches Arbeitsgebiet die Freifigur, die er in der ersten Zeit als Einzelstück anfertigte. Erst später, als er eine grössere technische Sicherheit erlangt hatte, ging er dazu über, vielfigurige Gruppen zu komponieren, wovon jede Figur einzeln hergestellt wurde. Sucht man hierfür nach Vergleichen in der Kunstgeschichte, so würde an die monumentale Vielfigurigkeit der Barockbrunnen zu erinnern sein, oder besser noch an die von Bernini eingeführte Art der Grabmäler und Altargruppen, denen Kändler in der malerischen Bildwirkung seiner Gruppen gleichkommt, deren künstlerische Einheit durch den innerlichen Zusammenhang aller Figuren erreicht wird.

Kändlers erste Thätigkeit an der Manufaktur bestand, wie wir schon erfahren haben, in erster Linie in der Ausführung zahlreicher für die Ausschmückung der vorderen Galerie des Japanischen Palais bestimmter Tierfiguren. Sein undatierter, vorher schon citierter Bericht über die von ihm zunächst fertiggestellten Stücke ist für uns fast der einzige und wichtigste urkundliche Beweis für seine Autorschaft. Die dadurch beglaubigten Stücke geben uns dann den Maassstab zur Hand, auch andere mit jenen stilistisch übereinstimmende Tierbilder, die ja auch schon durch die Tradition ihm zugeschrieben werden, als von Kändler herrührend zu erweisen. Das bedeutendste

Werk, von dem in jenem Bericht gesprochen wird, ist das „Auer-Thier, welches ein wildes Schwein umbringet“, eine vorzüglich komponierte Gruppe voll dramatisch bewegten Lebens. Gewiss hatte der Künstler eine solche Scene zu beobachten genügende Gelegenheit gehabt. Wir wissen aus den Berichten von Augusts des Starken Hoffestlichkeiten und aus den erhaltenen Abbildungen, dass bei den sogen. Kampfjagden verschiedene Tiere in einer Arena gegeneinander losgelassen wurden, ein aufregendes Schauspiel für die Zuschauer, das heute in deutschen Landen nicht mehr in Übung ist, das aber bei den romanischen Völkern noch immer sich grosser Beliebtheit erfreut. So haben wir also



Auerochs im Kampf mit einem Wildschwein.

wiederum in dieser Gruppe, wie bei den Figuren des Elefanten und des Nashorns, ein Zeugnis dafür, wie August der Starke aus seinen Freuden des Daseins und als Erinnerungszeichen derselben Motive für Kunstwerke bestimmte. Dem jagdlustigen Herrn, der in mancherlei ritterlichen Übungen eine Bethätigung der physischen Kräfte liebte, mochte wohl eine solche Gruppe voll wilder Naturleidenschaften besonders erwünscht sein. Wie lebendig hat sie der Künstler festzuhalten gewusst. Die ungezähmte Kraft des Stieres, der mit seinen Hufen sich in den Boden stemmt und ein Horn dem zu Boden geworfenen Wildschwein in die Flanken bohrt, während dieses in letztem verzweifelten Widerstand sich in ein Bein seines Besiegers festbeisst,

dies alles kommt durchaus charakteristisch zum Ausdruck, und in höchster naturalistischer Treue sind beide Tiere in ihrer Körperbildung, in Haltung und Bewegung wiedergegeben. Die etwa in halber Lebensgrösse ausgeführte Gruppe hat ungefähr die gleiche Höhe wie der Elefant und das Nashorn, das Werk war also auch technisch eines der schwierigsten Stücke, und es ist wohl begreiflich, dass die ersten Versuche darin nicht gleich völlig geglückt sind. Aber gegenüber einer solchen künstlerischen Leistung ersten Ranges kommen die einzelnen Unvollkommenheiten der Ausführung, die zahlreichen Brandrisse der in zwei Exemplaren vorhandenen Gruppe kaum in Betracht.



Standbild des Apostels Petrus.

Das in der Grösse der Ausführung jenem am nächsten kommende Stück, das Kändler in dem Bericht erwähnt, ist der „Petrus drittehalb Ellen hoch, mit denen beyden Schlüsseln, auf Romanische Art gekleidet“. Das in der Porzellansammlung vorhandene Stück ist im Brande am Sockel schief geraten und musste durch Ergänzungen aus Stuck zum Aufrechtstehen geeignet gemacht werden; die rechte Hand ist gleichfalls in Stuck ergänzt. Zahlreiche Sprünge sind zu bemerken, besonders an der unteren Hälfte der Figur. Man erinnert sich dabei der Keysslerschen Worte: „und müssen dergleichen grosse Stücke über Jahr und Tag stehen, um recht trocken zu werden, ehe sie ins Feuer gebracht werden, widrigenfalls springen sie“. Die Figur scheint die einzige zu sein, die von den für die Kapelle des Japanischen Palais „beynahe in Lebensgrösse“ geplanten 12 Apostelstatuen aus dem

Brennofen leidlich gut gekommen ist. Eine um eine Elle grössere Statue des Apostels Paulus war nach dem Kommissionsbericht vom 13. Dezember 1731 „in Thon poussieret“, vermutlich von Kirchner, doch wird nicht wieder darüber berichtet, ob sie auch in Porzellan ausgeführt worden ist, was wohl die zu grossen technischen Schwierigkeiten verhindert haben. In demselben Bericht wird erwähnt, dass von dem Petrus schon drei Stück in der rohen Porzellanmasse ausgeformt seien, diese sind also erst 1732 gebrannt worden, und die erhaltene Statue ist dann wahrscheinlich die einzige, die im Brande einigermassen geglückt ist. Das besagt auch der Kommissionsbericht vom 30. Dezember des Jahres 1732, der schon früher (S. 48) erwähnt wurde. Die Statue selbst macht den Eindruck, als ob dazu eine Statue der Renaissance als Vorbild gedient hätte, so frei erscheint sie von jeder Manier. Die Stellung ist voll Ruhe und Würde, nichts daran ist übertrieben, weder in der Haltung noch in der Bewegung, die Gestalt steht vor uns keineswegs in vorübergehendem Ausdruck, sondern in ruhigem, kontemplativem, in sich geschlossenem Dasein. Ebenso ist auch die Gewandbehandlung frei von jeglicher um ihrer selbst willen nach malerischen Gesichtspunkten geordneten Drapierung, und sie folgt in weichem Flusse der Linien der Bewegung des Körpers.

Das dritte jedenfalls ebensogross geplante Werk des Berichtes nennt „Ihro Majestät zu Pferdte“ als noch in Arbeit befindlich, also erst in Thon modelliert. Über die Grössenverhältnisse und die Ausführung dieses Werkes verlautet nie wieder etwas. Wir dürfen also annehmen, dass wegen der entgegenstehenden Schwierigkeiten die Ausführung in Porzellan aufgegeben wurde. Es ist aber in Hinblick auf die spätere Ausführung des Kabinettstücks zum Reiterdenkmal für August III. in hohem Grade interessant, dass auch August II. schon eine porzellanene Reiterstatue „gnädigst anbefohlen“. Zu jener Zeit war bekanntlich das in Kupfer getriebene Reiterstandbild Augusts II., das in der Neustadt Dresden errichtet ist, schon in Arbeit, die kleinere bronzene Reiterstatue im Grünen Gewölbe aber war gewiss schon ausgeführt. Es ist nicht wahrscheinlich, dass damals schon August II., wie später August III., eine überlebensgrosse aus vielen Teilstücken zusammengesetzte Reiterstatue in Porzellan auszuführen befohlen habe. Das wäre angesichts der gerade damals im Brande schief und rissig geratenen grösseren Stücke ein unerfüllbarer Wunsch gewesen. Dagegen dürfen wir annehmen, dass das bestellte Stück etwa in der gleichen Grösse ausgeführt werden sollte, wie der Elefant, das Nashorn und der Auerochs, die doch annähernd gelungen waren.

Eine Reiterstatue von dieser Grösse ist noch heute in der Kgl. Skulpturensammlung vorhanden und wird daselbst als Modell zu dem grossen von Ludwig Wiedemann in Kupfer getriebenen Denkmal in Dresden-Neustadt bezeichnet. Diese kleine Statue hat aber sehr wesentliche Verschiedenheiten von der grossen. Das Werk kann also dazu gar nicht direkt als Modell gedient haben. Die Zuweisung an Wiedemann beruht auch nicht auf urkundlichen Nachrichten; es scheint, man hat lediglich darum die kleinere Statue der Skulpturensammlung jenem zugeschrieben, weil man wusste, dass er die grosse ausgeführt hatte. Doch ist überhaupt noch nicht ermittelt, wer der Urheber des Modells zum grossen Denkmal gewesen ist, ebenso wie der Urheber des Modells

der kleinern Bronzestatue im Grünen Gewölbe, gegossen von dem Glockengiesser Michael Weinhold, noch unbekannt ist. Für beide Werke waren jene beiden Meister nur die ausführenden Handwerker, nicht die entwerfenden Künstler. Die Statue in der Skulpturensammlung aber übertrifft schon an Grösse die sonst üblichen Maasse des Modells für ein Denkmal, sie scheint direkt für die Ausführung modelliert. Es wäre wohl möglich, dass Kändler ihr Urheber gewesen ist. Jedenfalls ist der Umstand, dass August der Starke auf einem kurbettierenden Pferde sitzt, noch nicht Grund genug, das Werk der Skulpturensammlung dem Wiedemann zuzuweisen, denn zu einem Reiterdenkmal für August den Starken konnte damals, wie später noch erwiesen wird, überhaupt kein anderes Motiv in Frage kommen.

Neben den bisher genannten grossen Hauptstücken führt Kändler in seinem Berichte noch mehrere Vogelbilder an, denen dann in der nächsten Zeit noch mannigfache Stücke für das Japanische Palais nach Ausweis der Kommissionsberichte hinzugefügt worden sind. Auch diese verschiedenen Vogeldarstellungen sind zunächst nur weiss ohne eingebrannte Farben ausgeführt worden. Einige von ihnen sind noch heute mit Ölfarbenresten bemalt, was uns also ebenfalls als Beweis dafür dienen kann, dass diese aus dem Anfang der dreissiger Jahre stammen. So sind noch heute bemalt zwei grosse Adler, ein kleiner Adler, ein Falke, und Spuren von Farbe sind noch an einem radschlagenden Pfauhahn zu erkennen. Ob die mit eingebrannten Farben geschmückten Vögel schon damals so hergestellt worden, oder ob sie nach den im Anfang der 30er Jahre entstandenen Modellen erst einige Jahre später auch in emaillierten Farben ausgeführt wurden, das lässt sich heute nicht mehr feststellen. In den Verzeichnissen der von Kändler in den Jahren 1740 und 1741 ausgeführten Werke werden noch viele Tierfiguren, meist Vögel, aufgezählt, ebenso in der Liste der am 23. Dezember 1745 für Friedrich II. von Preussen aus dem Meissner Warenlager entnommenen Porzellane; auch werden noch 1766 zwei für den Grafen Branicki in Warschau gelieferte Vögel genannt. Die Stücke sind also noch lange beliebt gewesen. In dem Fabrik-Bericht vom 31. Jan. 1733 wird indessen schon angeführt, dass „man auch allerhand fein emaillirte Farben und bunte Glasuren erfunden“ habe, und es werden schon in dem Verzeichnis der für das Japanische Palais aus dem Dresdener Warenlager vom Grafen Sulkowski am 17. Nov. 1733 ausgewählten Stücke einige emaillierte Tiere genannt (vgl. S. 53), aber gerade von diesen Stücken ist in der Kgl. Porzellansammlung kein einziges mit eingebrannten Farben vorhanden. Ebenso fehlen aber auch, falls überhaupt die in dem Verzeichnis genannten Stücke wirklich abgeliefert worden sind, von den darin genannten weissen nicht emaillierten Tieren die meisten. Das Verzeichnis hat für uns jedoch insofern Wert, als daraus ersichtlich ist, in wie überaus grosser Anzahl diese Tiere damals thatsächlich ausgeführt worden sind. Wo in aller Welt mögen alle diese unzähligen Stücke hingekommen sein? Die einzige grössere Sammlung von Tierfiguren aus Meissner Porzellan befindet sich nur noch im Besitz des Grossherzogs von Mecklenburg im Schlosse zu Schwerin. Aber die Anzahl dieser Stücke kommt gegenüber den Angaben jenes Verzeichnisses kaum in Betracht, die meisten sind auch nur von geringer Grösse. Auch im Besitze des sächsischen Königshauses sind nur wenige Stücke dieser Art noch vorhanden.

Man hat sich daran gewöhnt, alle in der Dresdner Porzellansammlung vorhandenen Vogelfiguren jener Frühzeit der Meissner Manufaktur als von Kändlers Hand modelliert zu betrachten (ebenso wie dies auch bei allen Säugetieren bisher der Fall war). Ob dies aber unterschiedslos gelten kann, das wird wohl angesichts der urkundlichen Angaben über Kirchners gleichartige Thätigkeit an der Fabrik und über selbständig modellierte Arbeiten einiger Former, sowie auch in Hinblick darauf, dass manche jener Vogelfiguren nicht die gleiche künstlerische Vollendung erkennen lassen, nicht über jeden Zweifel erhaben sein. Um so wertvoller muss es darum erscheinen, dass Kändler unter den von ihm eigenhändig modellierten Stücken auch einige Vogelfiguren genannt hat. Denn sobald sich diese unter den ausgeführten Werken in der Dresdner Sammlung nachweisen lassen, haben wir dadurch einen Prüfstein gewonnen, an dem wir die Herkunft der übrigen erproben können. Nur wird diese Probe dadurch einigermassen erschwert, dass die Überarbeitung der ausgeformten Stücke durch die damit betrauten Bossierer manchmal, selbst wenn sie unter den Augen und der Kontrole des Meisters erfolgt sein mag, an dem ursprünglichen Charakter des Modells eine gewisse Veränderung hervorgerufen haben mag. Eine unbedingte Sicherheit der Erkenntnis lässt sich also leider auch so nicht gewinnen. Doch ist die Anzahl der Stücke, die ihren Ursprung von der Hand Kändlers nicht verleugnen können, noch gross genug.



Adler.

Zuerst erwähnt Kändler unter den von ihm ausgeführten Stücken einen grossen Adler mit ausgebreiteten Flügeln, dessen Grösse mit Sockel 2 Ellen weniger 3 Zoll betrage. Davon sind in der Dresdner Sammlung vier weisse und zwei in Öl bemalte Stücke vorhanden. Zwei von jenen sechs im übrigen gleich gebildeten Stücken haben den Kopf nach links gewendet, während die andern ihn nach rechts drehen; diese sind also in der Absicht entstanden, die Vögel als Gegenstücke aufzustellen, welche Absicht wir auch an anderen Stücken durchgeführt sehen können, wo sogar ein und dasselbe Modell nur durch veränderte Kopfhaltung dazu benutzt wurde. Die Flügel des Adlers sind nur zur Hälfte erst gelüftet, gleichsam als ob das Tier eben erst im Begriff stehe, sich emporzuschwingen. Es ist dies eine im 18. Jahrhundert beliebte Auffassung der Darstellung dieses Tieres, die es allerdings weniger majestätisch erscheinen lässt, als es bei stärker ausgebreiteten Flügeln der Fall sein würde. Kändler hat aber sicher für das Tier selbst Modellstudien gemacht. Bei der Ausführung seiner Arbeit zeigt sich nun schon seine ganz besondere

Begabung dafür, bei möglichst naturalistischer Treue der Erscheinung alle Einzelheiten stilistisch vereinfacht, der Natur des Materials und dem dekorativen Zweck der Figuren angepasst zum Ausdruck zu bringen. Wir vermissen, wie besonders bei den Vierfüssern, die wir Kirchner zuschreiben mussten, bei Werken von anderer Hand jene die wesentlichsten Eigenschaften eines Tieres beibehaltende Ähnlichkeit, die erst durch eingehendes Naturstudium und die sicherste Herrschaft über die Form erlangt werden kann, und die gerade bei der breiten Behandlung des Materials die Grundlage bilden musste. Die von Kändler in der alten sächsischen Elle angegebene Grösse des Adlers stimmt mit der des ausgeführten Werkes überein; nur dieses Stück kann mit seiner Angabe gemeint gewesen sein.



Uhu mit erbeuteter Schwalbe.

Ein ungleich kleinerer Adler mit anliegenden Flügeln auf Sockel hat nur die Höhe von 55 cm gegenüber der Grösse von 90 cm jener Figur. Es ist damit wahrscheinlich der zweite von Kändler nach seiner eigenen Angabe ausgeführte Vogel, ein Fischadler in Höhe von einer Elle, identisch. Ebenso scheint der unter No. 7 seines Verzeichnisses angeführte Falke auf Sockel mit einer gleichgrossen Tierfigur mit gleicher Flügelhaltung wie jener kleinere Adler übereinzustimmen. Beide Tiere sind für Kändlers Kunstweise indessen weniger charakteristisch und können deshalb bei dem geringen Anhalt, den hierüber seine Angaben bieten, nicht als klassische Zeugen seiner Kunst gelten.

No. 6 des Verzeichnisses, eine grosse Eule auf Sockel, scheint dagegen sicher mit dem Uhu, der eine Schwalbe in den Fängen hält, zu identifizieren zu sein. Das Werk verrät durchaus Kändlers Auffassung und Beobachtungsgabe. Ebenso ist No. 3, die Seemöve auf einem mit Muscheln verzierten Sockel, unter den ausgeführten Stücken sicher zu erkennen. Es ist dies eine sog. Lachmöve, deren Sockel allein von allen mit Sockel versehenen Tierfiguren mit Muscheln geschmückt ist. Ferner ist No. 8, das Wasserhuhn auf einem Sockel mit Schilf, in einem der natürlichen Grösse des Tieres entsprechenden Stück zu erkennen.

Nicht minder lässt sich No. 4, der Fischadler, welcher einen Karpfen zerreisst, wiedererkennen; es ist davon ein Stück weiss und ein Stück emailliert vorhanden. Das Tier hat den Kopf auf seine Beute, der schon das Gekröse aus dem Körper heraushängt, niedergebeugt. Es ist also nicht bloss ein Tier ohne bestimmte Handlung dargestelllt, wie wir dies bei den Tieren, die wir Kändler nicht zusprechen können, zumeist beobachten, sondern in einem charakteristischen Moment, und zwar in mög-



Ziegenbock.

lichst naturalistischer Treue der Wiedergabe. Dadurch versteht Kändler seinen Tierfiguren eine überaus lebendige Wirkung zu verleihen, er bewährt sich dabei stets als genauer Beobachter des Tierlebens. Auch verdient darauf hingewiesen zu werden, dass Kändler bei den Tierdarstellungen, denen er als bessere Stütze einen Sockel geben musste, zumeist schon diesen Sockel, wie dies bei No. 3 und No. 8 angegeben ist, in einer den Lebensgewohnheiten jedes Tieres entsprechenden Weise zu beleben sucht.

Überblicken wir nun die nach Kändlers Verzeichnis zu erkennenden Tierbilder der Königl. Porzellansammlung, so haben wir darunter genügend charakteristische Proben seiner Kunst vor uns, besonders in dem Auerochsen mit dem Wildschwein, dem grossen Adler und in dem Fischadler mit dem Karpfen, um danach eine grosse Anzahl der Tierfiguren der Kgl. Porzellansammlung sicher als sein künstlerisches Eigentum zu erweisen.

Zunächst unter den Vierfüssern. Eines der prächtigsten Stücke davon ist der junge hockende Bär, der seine Tatzen beleckt. Wie ungleich lebensvoller wirkt ein solches scharf beobachtetes Tierbild gegenüber den Löwen und Hunden, die wir schon als von Kirchner herrührend bestimmt haben. Hier erscheint alles wahr und natürlich, die Stellung nicht minder, als die dem Tier so geläufige Beschäftigung, endlich auch nicht in letzter Hinsicht die Wiedergabe des Fells, an dem die Haare in weichen, welligen Büscheln sich übereinander legen.



Wolf mit Jungen.

Wie der Künstler hierin die Sondereigentümlichkeit jedes Tieres genau wiederzugeben bestrebt ist, das lehrt ein Vergleich mit dem am Boden gelagerten Ziegenbock, dessen dichteres zottiges Fell ungleich plastischer herausgearbeitet ist. Und wie ausdrucksvoll, um nicht zu sagen bildnisähnlich, ist darin der Kopf mit seinen selten schön gestalteten Hörnern gebildet. Während von dem Bären heute nur noch drei weisse Exemplare erhalten sind, ist jener Ziegenbock dreimal weiss und einmal mit Ölfarbe bemalt vorhanden. Wenn auch die Bemalung nicht besonders gut gelungen sein mag, so erhält man doch den Eindruck, als ob überhaupt die Farbe den künstlerischen Charakter eines solchen Werkes nur schädigen könne. Als Gegenstück zu jenem Ziegenbock ist eine Ziege mit Jungen in gleicher Grösse vorhanden, wiederum dreimal weiss, einmal bemalt. Diese ist ebenso am Boden gelagert und bietet ihre strotzenden Euter einem Jungen zum Säugen dar. Auch das ebenso gelagerte, in je einem Exemplar vorhandene Paar Schafe ist durch grosse Naturtreue ausgezeichnet, wie nicht minder eine in zwei weissen Exemplaren vorhandene gelagerte Gemse. Keyssler erwähnt in seinem Bericht, dass in dem Garten des Japanischen Palais neben Statuen aus Marmor auch solche aus Porzellan aufgestellt werden sollten. In den urkundlich erhaltenen Aufträgen wird von Figuren als Gartenschmuck zwar nichts gesagt, aber der Charakter aller der in Naturgrösse gebildeten grösseren Tierarten lässt uns annehmen, dass diese so zur Verwendung kommen sollten.

Unter den der Grösse nach diesen Tierfiguren am nächsten kommenden etwas kleineren Stücken ist zuerst zu nennen ein hockender Wolf, der seine Jungen unter sich hat und die Zähne fletschend emporblickt. Diesem folgt ein Fuchs, der ein geraubtes Huhn im Maule trägt. Von dem Wolfe sind zwei Stück mit Ölfarbe bemalt und zwei weiss vorhanden, von dem Fuchs vier weisse, von denen aber, wie schon früher angeführt wurde, ebenso bemalte damals hergestellt worden sein können.

Von den Hunden sind die grösseren, sog. Campagnahunde, wie früher betont wurde, jedenfalls nicht von Kändler modelliert worden. Dagegen tragen die kleineren Stücke ganz den Stempel seiner Kunstweise. In lebendigster Bewegung erblicken wir die Gruppe eines Windspiels und eines Bullenbeissers, die sich am Boden wälzen und im Spiele einander beissen; zweimal weiss vorhanden. Sodann ein kleines, gleichfalls zweimal weiss vorhandenes, am Boden gelagertes Windspiel, das sich mit der Hinterpfote am Halse kratzt. Der Knochenbau und die glatt anliegende Haut des Tieres sind in unübertrefflicher Weise nach der Natur studiert, Haltung und Bewegung direkt dem Leben abgelauscht. Auch das hockende Bologneser Hündchen, das nur mit eingebrannten Farben ausgeführt ist, muss als ein wahres Kabinettstück gepriesen werden. Wie lebendig wirkt der Kopf, und wie ist hier wieder das seidenweiche Haar des Tieres getroffen, wenn auch besonders die Kopfhaare ornamental stilisiert erscheinen mögen. Aber gerade ein solcher hierdurch bewirkter grösserer Schwung der Darstellung erscheint uns als ein spezifisches Kennzeichen Kändlerscher Kunstweise, wie wir es besonders bei seinen Vogelfiguren häufig beobachten können, das ganz im Geiste des von ihm geschaffenen plastischen Stils für die Porzellanmasse entstanden ist. Es ist einleuchtend, dass Kändler nicht gleich im Anfange seiner Thätigkeit für die Meissner Porzellanmanufaktur eine solche auf genauer Kenntnis der besonderen Eigentümlichkeit der erst in glühender Hitze ihre endgültige Gestalt gewinnenden Formen des Porzellans beruhende Sicherheit der Darstellung besessen haben kann. Darum scheinen jene mit bewegterem Detail versehenen Tierfiguren jedenfalls nicht in den allerersten Monaten seines Wirkens für die Fabrik entstanden zu sein. Aber Kändler machte doch darin so schnelle Fortschritte, dass er nach Ausweis der früher angeführten Spezifikationen der für das Japanische Palais fertiggestellten Werke schon im Jahre 1731 die Fisch-



Fuchs mit Huhn.

12*

reiher, im Jahr 1733 den welschen Hahn und 1734 den Geier geschaffen hat, also Werke, die in rasch fortschreitender Stufe eine immer grössere Herrschaft über die formalen Schwierigkeiten erkennen lassen. Dass auch der Bologneser Hund schon aus dieser Zeit stammt, das könnte in Hinsicht auf die Tradition, wonach derselbe das Lieblingstier Augusts III. gewesen sein soll, der damals noch Kurprinz oder doch erst im Anfange seiner Regierung war, in Frage gestellt werden. Doch wurden schon in den Spezifikationen für das Japanische Palais vom 18. Februar 1735 ausdrücklich



Junges Windspiel.

„Boloneser Hunde“ angeführt, und zwar unter der Rubrik der für das Japanische Palais ohne vorherige Bestellung gelieferten Stücke.

In der ersten Spezifikation vom 18. August 1732 der ganz oder zum Teil fertiggestellten Stücke werden auch schon Katzen und Affen angeführt. Es ist also auch bei diesen Tieren die Urheberschaft, wie früher gesagt wurde, ohnehin unsicher. Die nur weiss gebrannte Katze erscheint nicht so vollendet, als dass sie Kändler zugeschrieben werden könnte. Ebenso sind in dieser Hinsicht bei den verschiedenen



Junger Bär.

Affenarten Zweifel nicht von der Hand zu weisen. Einerseits darum, weil schon urkundlich bezeugt wird, dass ein solcher Affe von anderer Hand modelliert worden sei, anderseits aus künstlerischen Gründen. Für die Versuche des alten Meelhorn mit der von ihm gefundenen Masse hatte der Former Müller u. a. „einen grossen Affen und einen grossen Vogel“, woran er 14 Tage mit dem Verputzer Krumbholz gearbeitet, fertiggestellt. Nach dem Bericht der Kommission vom 28. Dezember 1732 war der grosse Affe zwar rissig geworden, konnte aber noch im Scharffeuer von der Fabrik gut gebrannt werden. Nach Meelhorns Angabe handelt es sich um einen grossen Pavian (gr. Kronenaffe) und einen indianischen Vogel, die in seiner Masse geformt in einem Ofen der Fabrik noch zur Zufriedenheit zu vollenden waren. Wenn nun auch diese beiden Stücke heute nicht mehr vorhanden oder genau zu bestimmen sein mögen, so ist doch für uns von grossem Werte, aus dem Bericht zu erfahren, dass nicht nur die Modellmeister, sondern auch die Former und Bossierer selbständig solche Tiere angefertigt haben. So gut also in diesem Falle ein Affe und ein Vogel von einem der Former selbständig modelliert worden waren, ebensogut kann es auch bei anderen von der Fabrik hergestellten Stücken der Fall gewesen sein. Besonders wenn man bedenkt, wie ungeheuer umfangreich der Auftrag für das Japanische Palais gewesen ist und dass zu dessen schleuniger Ausführung nicht Hände genug gefunden werden konnten, endlich dass auch alle diese Tierfiguren nicht aus einer eigentlichen Künstlerwerkstatt, sondern aus einem kaufmännisch geleiteten Fabrikbetrieb hervorgegangen sind und die Bestimmung über die Herstellung der einzelnen Stücke nicht Kändler überlassen war. Immerhin mag es möglich sein, dass solche von einzelnen Formern selbständig modellierten Stücke nachträglich von dem Modellmeister noch einmal übergangen wurden. Auch dass einer dieser Affen (eine sog. Meerkatze), die zumeist irgend etwas Essbares in den Pfoten haben, eine Prise nehmend dargestellt ist, scheint uns mit dem künstlerischen Gefühl Kändlers nicht recht vereinbar zu sein.



Bologneser Hündchen.

Unter den Affen, von denen einige mit eingebrannten Farben bemalt sind, sind die grösseren in weissem Porzellan sog. Kronenaffen (Paviane), die eine Traube oder eine Citrone kosten. Dann folgen zwei Affen mit ihren Jungen (Makaks), wobei dieselbe Hauptform durch Zuthaten verschieden gestaltet worden ist: das eine Mal ein Affe mit zwei Jungen, das andere Mal mit nur einem Jungen und Nüsse fressend.

Die kleineren Affen (Meerkatzen) sehen wir einmal mit einer Traube, dann mit einer Birne, endlich mit der Tabaksdose. Nicht unerwähnt bleibe, dass auch ein kleiner blau emaillierter Affe das Monogramm AR und die Jahreszahl 1726 trägt.

Die Ausnutzung der Form zu verschiedenen Darstellungen liegt ganz im Charakter des Porzellans begründet, worin dem Körper durch Porzellanschlicker einzelne Teile angeleimt werden können. Und wir finden gerade bei den Tierfiguren diese Möglichkeit zur Erzeugung zahlreicher Varianten von Kändler gern ausgenutzt. Am reizvollsten bei den Vogeldarstellungen. Ehe wir zu diesen übergehen, seien noch einige kleinere Tierfiguren angeführt. Ein mit eingebrannten Farben bemalter Iltis (Marder) auf Sockel, der zweifellos aus derselben Zeit stammt, aber in den verschiedenen Lieferungslisten nicht erwähnt ist, in 2 Exemplaren. Ein Eichhörnchen, wovon nach der Liste vom 18. Febr. 1735 4 Stücke geliefert worden waren, ein Pferdespringer (grosse Springmaus), der in derselben Liste unter dem Namen indianische Ratte angeführt scheint, wovon aber damals noch kein Stück fertig gestellt war, gleichfalls emailliert. Sodann in ganz kleinen Exemplaren ein emailliertes Eichhorn als Theegefäss, wovon nach der Liste des Jahres 1734 zwei Stück geliefert waren. Ferner kleine Bären, und zwar 8 stehend und 7 hockend, die letzteren in Anlehnung an die grossen Stücke modelliert. Solche kleine Bären werden in der Liste vom 18. Febr. 1735 als ohne vorherige Bestellung in 3 Exemplaren geliefert aufgezählt. Endlich kleine Elefanten, die in den Listen nicht vorkommen, Nachahmungen der grossen. Auch möge an dieser Stelle erwähnt werden, dass in der Sammlung auch kleine Pagoden vorhanden sind, die schon in der Liste vom 17. November 1733 aufgezählt werden, sowie auch eine Orgelpfeife, wovon laut Ausweis derselben Liste 6 Stück abgeliefert worden waren, die also für die Orgel der Kapelle des Japanischen Palais bestimmt gewesen sind.



Grosser Kronenaffe.

Einige der nach Ausweis der Berichte und Lieferungslisten von 1731 bis 1735 fertiggestellten Tiere sind heute in der Königl. Porzellansammlung nicht mehr vorhanden, wie ein Wildschwein, die Waldteufel (Affen), Drachen, Spinose, Baken und Luchse. Aus denselben Listen ergiebt sich, dass manche andere für das Japanische

Palais bestellte Tiere gar nicht ausgeführt worden sind, wie die Stachelschweine, Pferde, Hirsche, afrikanischen Esel, Dachse, Hasen, Zobel, indianischen Hirsche und Chamäleons, ebenso mancherlei Vögel.

Indem wir uns den für das Japanische Palais hergestellten Vogelfiguren zuwenden, möge an die früher auf S. 52 ff. angeführten Listen der von der Meissner Fabrik fertiggestellten und abgelieferten Stücke, an die Liste Kändlers, sowie noch besonders daran erinnert werden, dass unter den Kommissionsberichten vom 13. Dez. 1731 und vom 18. August 1732 jedenfalls auch Stücke aufgeführt sind, die von Kändler nicht herrühren können. Wir werden die Vögel, wie dies schon bei den Vierfüssern geschah, in der Reihenfolge ihrer Grösse und ihres Umfangs betrachten. Es ist übrigens am Schlusse des Werkes eine Liste sämtlicher in der Kgl. Porzellansammlung zu Dresden vorhandenen Tierfiguren mit Angabe ihrer Grösse und ihrer Bemalung, der Stückzahl, auch der Preise etc. angefügt. Es sei hier bemerkt, dass die grösseren Vögel nur in weisser Porzellanmasse oder mit Ölbemalung, dagegen die kleineren Arten mit eingebrannten Farben vorhanden sind.



Meerkatze.

Die grösste Vogelfigur, ein Helmkasuar, hat die stattliche Höhe von 129 Centimetern. Davon waren nach der Liste vom 17. November 1733 4 emaillierte Stücke, nach der Liste von 1734 5 Stück abgeliefert worden. Heute sind in der Porzellansammlung noch 4 weisse Stücke vorhanden. Bei der Grösse des Tieres war für die Ausführung ein ziemlich breiter zwischen seinen Beinen stehender Sockel in der Form eines Baumstumpfes notwendig. Das Tier steht in aufrechter Haltung, den Kopf etwas erhoben, und scheint eine getreue Nachahmung nach der Natur zu sein. Seine Grösse und der 1734 dafür angesetzte hohe Verkaufspreis verbieten schon, an die Arbeit eines der Former zu denken. Da es zuerst im Jahre 1733 angeführt wird, Kirchner aber schon Ende Februar dieses Jahres entlassen worden war, so ist auch jedenfalls dieser von der Urheberschaft auszuschliessen.

In derselben Liste werden auch zuerst zwei emaillierte Trappen (Abb. S. 97) genannt, die gleichfalls zu den grössten Stücken gehören, von denen 1734 und 1735 6 Stück geliefert wurden, aber heute nur 4 vorhanden sind. Das Tier steht ebenso wie jenes auf einem breiten plumpen Baumstumpf, es ist im Begriff, seine Federn zu putzen

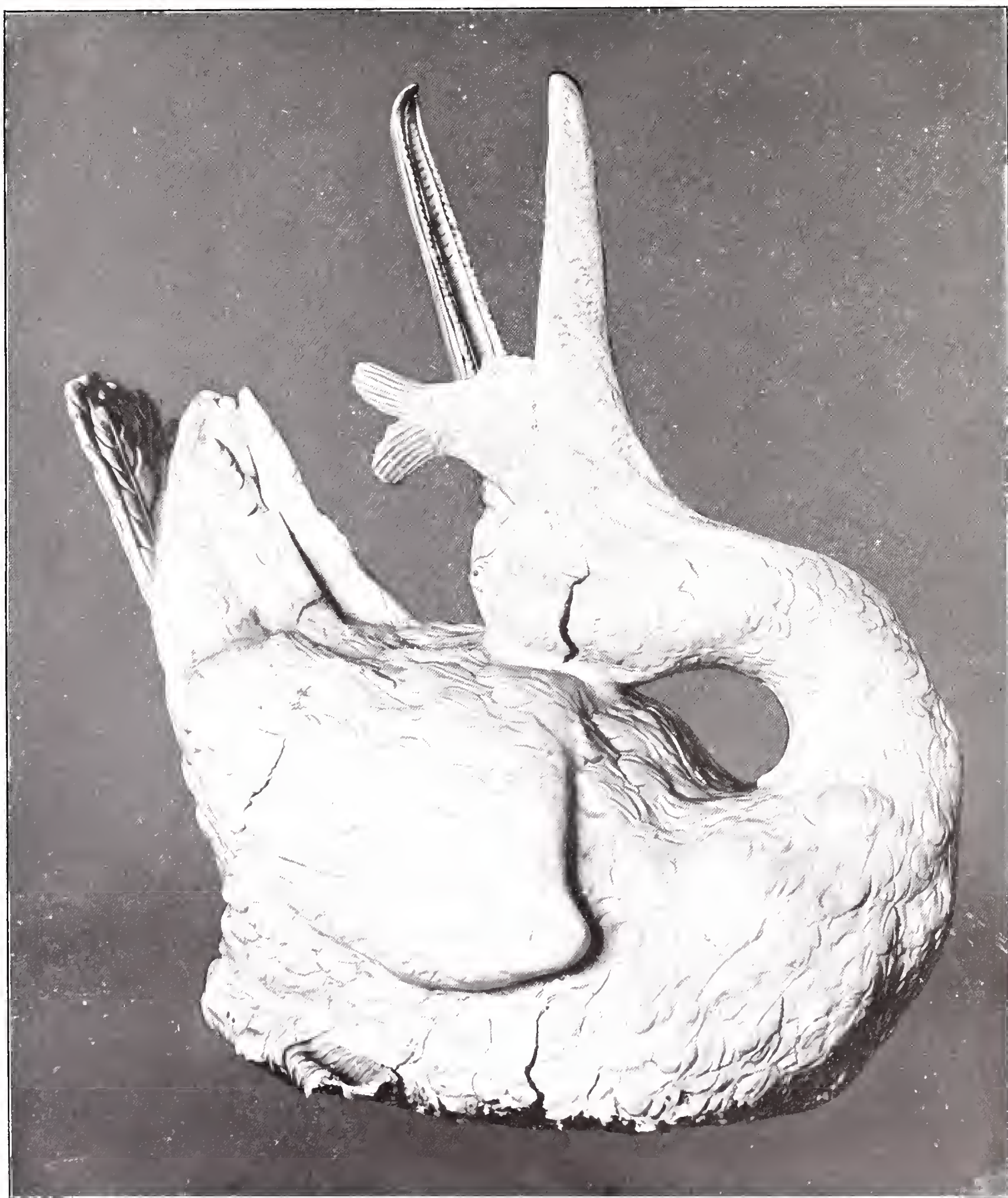
und hat deshalb den Kopf zum Flügel niedergebeugt. Dadurch ergiebt sich eine Drehung des Halses, die auch an den Federn ersichtlich wird. Die Sonderart des Gefieders ist wie an allen von Kändler ausgeführten Tieren besonders treu wiedergegeben. Das Motiv des zum Körper niedergebeugten Kopfes ist von Kändler wiederholt dargestellt worden. Wir finden dasselbe wieder an einem Kranich, den Fischreihern, dem Pelikan und einem Schwan. Es wirkt künstlerisch besonders schön, da es Gelegenheit bietet, die verschiedene Form des Halses in seinen Windungen charakteristisch zum Ausdruck zu bringen. Es scheinen aber auch technische Gründe bei der Wahl dieses Motives mitbestimmend gewesen zu sein, denn es war ein Gelingen im Brande dadurch jedenfalls gesicherter.



Helmkasuar.

An Umfang nähert sich diesen beiden Stücken die Löffelgans (Pelikan), die einen Karpfen verschlingt, wovon 1731 ein Stück gut gelungen und bis 1735 6 Stück geliefert waren, heute aber nur zwei weisse vorhanden sind. Wenn auch dieses Stück einige starke Brandrisse erhalten hat, so ist seine Wirkung doch in künstlerischer Hinsicht eine der besten von allen. Jede Einzelheit ist genau studiert, die Bewegung des schlingenden Vogels, das Gefieder desselben ebenso wie die Schuppen des Fisches. Einige Wellen am unteren Rande des Werkes deuten darauf hin, dass das Tier im Wasser schwimmend gedacht ist. Vermutlich sollte die Figur als Schmuck eines Wasserbassins aufgestellt werden. Es wurde schon früher darauf hingewiesen, dass auf einer Zeichnung im Kupferstichkabinett zu Dresden das Vorhandensein einer solchen Löffelgans in Dresden, die wohl als Modell gedient hat, inschriftlich beglaubigt wird.

Bei den nächstfolgenden Vogelfiguren wird der Beschauer weniger an die Kompaktheit des Materials erinnert, einerseits dadurch, dass die dargestellten Tiere leichtere Körperformen aufweisen, andererseits auch infolge der besseren Motivierung der Stütze, in ihrem für das Auge geringeren Zusammenhang mit dem Körper und in ihrer lebendigeren Durchbildung, besonders wenn Wasserpflanzen daran anzubringen waren. In der wunderbaren Sicherheit der Modellierung offenbart sich eine so vollendete Geschicklichkeit, dass nur Kändler als ihr Urheber betrachtet werden kann. Ein an Grösse den vorgenannten Vögeln nahekommender Kranich in hohem Schilf, der seine Federn putzt, offenbart schon diese Vorzüge. Mehr noch die etwas kleineren Fischreiher. Schon im Verzeichnis der fertigen Stücke vom 13. Dezember 1731 werden Fischreiher angeführt, sogar einmal mit der genaueren Angabe „mit dem



Pelikan.



Fischreiher.

Karpfen“, während in derselben Liste ein andermal bloss Fischreiher genannt sind. In diesen Tieren hat also Kändler schon am frühesten seine volle Herrschaft über die Schwierigkeiten, die das Material bot, bewiesen. Auch zeigt er hierbei schon seine Kunstfertigkeit, aus einer und derselben Grundform verschiedene Darstellungen abzuleiten. Von den 5 Fischreihern der Porzellansammlung zeigen vier gleichartige Stücke den in hohem Schilf stehenden Vogel, wie er, den schlanken Hals in doppelter graziöser Welle niederbeugend, einem unten im Schilf hockenden Frosch auflauert. Ein anderes Stück aber zeigt unter Beibehaltung des Sockels und des Tierleibes Hals und Kopf und die angekitteten Details in der Weise geändert, dass derselbe Vogel sich jetzt tiefer niedergebeugt und einen jungen Karpfen im Schnabel gefangen hat. Dadurch ergeben sich auch verschiedene Höhenmaasse beider Darstellungen: der Reiher mit dem Frosch misst 74,5 cm, dagegen der Reiher mit dem Karpfen



Trappe.

nur 62 cm. Beide Darstellungen aber fesseln durch die grosse Lebendigkeit der Ausführung und durch die scheinbar spielend gewonnene Sicherheit in der Charakterisierung jeglicher Einzelform.

Die nächsten beiden Werke zeigen in gleicher Art eine verschiedene Ausgestaltung derselben Grundform. Ein sitzender Schwan trägt das eine Mal (in zwei Exemplaren) den Kopf auf gerade emporgerichtetem Halse, das andere Mal hält er den Kopf, die Federn strählend, nach rückwärts zurückgebeugt. Die wenn auch mehrfach gerissenen und geflickten Stücke sind beidemal wieder vollendete Zeugen seiner Kunst. Ein noch glänzenderes Paradestück ist der auf niedrigem Baumstumpf sitzende Geier, der einmal den Kopf nach rechts zur Seite gewendet hat, das andere Mal nach links. Diese letztere nach links gewendete Vogelfigur hält in den Fängen einen toten Kakadu und in dem Schnabel das Gekröse des Opfers. Die kraftfrohe Raubtiernatur des Vogels ist bis in die gesträubten, vom Winde getriebenen Federn vorzüglich versinnlicht.



Schwan.

Ebenso wie dieser Geier ist auch der über einer Ährengarbe stehende und krähende Paduaner Hahn durch die reichste Durchbildung des Federschmuckes und durch ausdrucksvollste stolze Erscheinung ausgezeichnet. Bei den drei in der Sammlung vorhandenen weissen Stücken sind in den Einzelheiten besonders des Kopfschmucks kleine Abweichungen zu beobachten. Das Werk ist wieder eine Glanzleistung Kändlerscher Kunst.

Grosse Freiheit in der Bewegung lässt sodann der einen Baumstumpf benagende, nach unten niedergebeugte grosse Papagei, ein Arar (Abb. S. 100), erkennen. Hier verliert der als Sockel dienende Baumstumpf den sonst öfter störenden Eindruck der Stütze, die Haltung des Vogels hat etwas Momentanes, die hoch nach oben emporgerichteten Schwungfedern der Flügel und die langen Schwanzfedern sind überaus lebendig zusammengelegt. Die vorhandenen beiden Stücke zeigen am Schwanzende kleine Varianten.

Etwas steifer als jene wirken dagegen die beiden Pfauhähne, sowohl der auf hohem Baumstumpf mit lang herabhängendem Schwanz sitzende (Abb. S. 101), wie der auf niederem Sockel seinen Schwanzschmuck in prächtigem Rad zeigende (Abb. S. 102).

Von der ersteren Figur sind 5 weisse Stücke vorhanden, von der letzteren 3 weisse, die noch Spuren der Ölbemalung und Vergoldung aufweisen. Der radschlagende Pfau ist bei dem einen Exemplar im Brande weniger gut gelungen, das hohe schwere Rad ist etwas eingesunken. Auch ein radschlagender weisser Truthahn ist bei aller naturalistischen Behandlung weniger bemerkenswert.

Zweifelhaft erscheint die Urheberschaft Kändlers bei einigen anderen weissen Vögeln, so dem sitzenden Papagei mit tief herabhängendem Schwanze, dem mit angelegten Flügeln auf niedrigem Sockel sitzenden Adler, der einmal noch mit Ölfarbe bemalt ist, bei einem ebenso sitzenden Turmfalken, wovon auch 2 Stück emailliert sind, und bei einem Falken oder einer Rostweihe.



Geier.

Auch von den mit Schmelzfarben versehenen Vogelfiguren scheinen einige Kändler nicht zugesprochen werden zu können. Gerade einige der grösseren darunter sind künstlerisch weniger bedeutend, ja machen zuweilen den Eindruck, als ob sie nicht nach der Natur modelliert seien. So in erster Linie einige Geier: ein Geier mit blauem Kopf, ein Geier mit Kropf, ein Geier mit gesenktem Kopfe und ein Königsgeier. Dann sind wohl eine Schleiereule, einmal mit einer Maus in den Fängen, ein andermal mit einer solchen im Schnabel, und ein Kakadu wohl gleichfalls für Kändlers Kunst zu schwache Leistungen. Dass die Farben der Geier und des Kakadus auch meist aus der Phantasie geschöpft scheinen, würde ja nicht auf des Modelleurs Rechnung zu setzen sein, aber doch auch das Fehlen eines natürlichen Modells erhärten. Dass Kändler ohne ein lebendes oder ausgestopftes Modell gearbeitet hätte, etwa nach Abbildungen, erscheint bei einem Künstler, der wie er jede Form der Natur aufs lebendigste wiederzugeben bestrebt war, wenig glaubhaft.

Dass wir den Uhu mit der toten Schwalbe für ein echtes Werk Kändlers anzusehen haben, wurde schon früher ausgeführt. Das Motiv eines mit seiner Beute beschäftigten Vogels ist von dem Künstler mehrfach gewählt, also mit Vorliebe behandelt worden.

Von den kleineren Vogelarten, die mit emaillierten Farben ausgeführt sind, erscheinen uns zunächst einige Papageien für Kändler zu wenig charakteristisch in der Durchbildung der Form und in ihrer Haltung. So ein grosser Alexandersittich,



Papagei (Arar).

ein Amazonenpapagei, ein Graupapagei (Westenfink) und ein Sittich mit Halsband. Ferner von den Spechten der Grünspecht mit nach vorn gewendetem Kopfe und der Gartenspecht, der einmal den Kopf nach rechts, ein andermal nach links gedreht hat. Auch der Pirol (Regenvogel), der einmal mit geschlossenen Flügeln, dann wieder mit einem hängenden Flügel gebildet ist. Bei den noch kleineren Vogelarten ist eine Entscheidung zu schwierig. Es sind dies eine Bachstelze, ein Gimpel (Dompfaff), eine Kohlmeise, eine Buntmeise, ein Zeisig und eine Schwalbe, endlich ein vierflügeliges buntes Vögelchen, das vielleicht ein Paradiesvogel sein soll. Sodann noch ein kleines Vogelnest mit Jungen und einem bez. zwei gelben Vögeln darauf, das schon in den Lieferlisten von 1735 erwähnt ist. Auch die unterlebensgrossen Vögel seien hier erwähnt: ein Truthahn und eine Truthenne, ein Rebhuhn auf dem Nest (als Schüssel), eine brütende Henne auf einem Korb (als Schüssel) und ein schönes schwarz und weiss geflecktes Huhn mit Kücken.

Die übrigen emaillierten Vogelfiguren, wenn sie auch in keiner bestimmten Aktion gezeigt werden und zu brillanter plastischer Behandlung nicht so sehr Anlass gaben, gehören zu den reizvollsten Erscheinungen der meissnischen Porzellanplastik



Paduaner Hahn.

und Kändlerscher Kunst. Die Natur jedes einzelnen Tieres ist in den Formen des Körpers, der Art des Gefieders, in Haltung und Ausdruck aufs charakteristischste wiedergegeben, so dass diese kleineren Vogelfiguren in ihrer Art nicht minder sprechende Zeugnisse der hohen und vielseitigen Begabung des Künstlers sind, als die grösseren Paradestücke. Es kommt noch hinzu, dass der künstlerische Eindruck dieser Werke durch eine äusserst delikate, durchaus vornehme Farbengebung in glücklichster Weise mitbestimmt wird.

Wir wissen aus den früheren Darlegungen, dass die grossen für das Japanische Palais bestimmten Vasen und Figuren anfangs mit Lack- und Ölfarben bemalt worden waren, wohl hauptsächlich deshalb, weil bis dahin mit Schmelzfarben noch nicht genügende Erfolge erzielt werden konnten. Um so mehr aber waren Herold und seine Leute offenbar bemüht, diesem noch bestehenden Mangel abzuhelfen, bald genug auch mit dem glücklichsten Erfolge! Denn in den Berichten der Kommission an den König wird wiederholt darauf mit Stolz hingewiesen. Gerade diese ersten wachsenden Erfolge mögen erst recht den Eifer angespornt haben, die neu gewonnenen Farben an einer der schwierigsten Aufgaben, wie sie das wechselnde bunte Gefieder der verschiedenen Vogelarten an die Technik stellte, zu erproben und zu bewähren. Wie schon früher S. 49 erwähnt wurde, wird in dem Fabrik-Bericht vom 31. Januar 1733 betont, dass man allerhand fein emaillierte Farben und bunte Glasuren erfunden habe, und in dem Verzeichnis der für das Japanische Palais ausgewählten fertigen Stücke vom 17. November 1733 werden schon sieben verschiedene Tierfiguren in meist mehreren Exemplaren (vergl. S. 55) unter den „emalirten Porcellain-Geschirren“ aufgezählt, nämlich „4 Casuarii, 2 Trappen, 3 Welsche Hähne, 1 Löffel-Gans, 1 Indianischer Rabe, 1 grosser Hahn, 5 Füchse“. Leider ist aber davon heute kein emailliertes Exemplar mehr vorhanden. Dann erwähnt der Kommissions-Bericht vom 2. April 1734, dass die eingebrannten Farben durch die Erfolge der Arcanisten Verbesserungen erfahren hätten. Am 28. April 1734 meldet Herold wiederum über neue Erfolge in der Bemalung, an deren Erfindung vermutlich der Chemiker Dr. Petzsch wesentlichen Anteil hatte. Wir dürfen also aus diesen urkundlichen Mitteilungen schliessen, dass schon seit dem Beginn des Jahres 1734 in grösserem Umfange auch an den Vogelfiguren Schmelzfarben zur Verwendung kamen. Demnach können die Lieferungslisten für das Japanische Palais aus den Jahren 1734 und 1735, die früher S. 56 ff. angeführt wurden, sehr wohl, wenn auch darin dies nicht besonders erwähnt wird, eine grössere Anzahl von Tierfiguren mit eingebrannten Farben in sich enthalten haben. Beweisen ja auch das Sulkowskische und das Brühlsche Tafelservice aus der



Pfauhahn
mit herabhängendem Schweif.

Mitte der 30er und dem Anfang der 40er Jahre des 18. Jahrhunderts, dass man in der Verwendung der Farben schon eine grosse Sicherheit und Feinheit erlangt hatte. Auch müssten, wenn alle in der Lieferungsliste vom 18. Februar 1735 aufgezählten Stücke lediglich in weisser Porzellanmasse ohne eingebrannte Farben gemeint wären, von den vielen darin genannten kleineren Vogelfiguren doch heute auch nicht nur vereinzelte weisse Stücke in der Königl. Porzellansammlung vorhanden sein.

Lediglich in weissem Porzellan sind in der Sammlung vorhanden ein Lappentaucher und ein Plesshuhn, überaus zierliche und lebendige Erscheinungen. Sodann ist zweimal weiss und einmal emailliert vorhanden ein auf hohem Baumstumpf sitzender Goldfasan. Die übrigen Vögel sind nur emailliert vorhanden. Eines der schönsten Stücke darunter sowohl in der Form wie in der Bemalung ist der Jagdfasan, der eben aufzufliegen im Begriffe scheint. Eine Fasanhenne sitzt dagegen ruhig über ihren Kücken, nicht minder natürlich zum Ausdruck gebracht. In zwei verschiedenen charakteristischen Haltungen erscheint eine Truthenne (Abb. S. 104) durch Verwendung derselben Hauptform; das eine Mal hält sie den Kopf etwas zurückgelegt, das andere Mal weit vorgestreckt. Ein Perlhuhn (Abb. S. 104) mit seinem schlanken erhobenen Halse fesselt nicht minder durch die Bemalung, wie durch die Erscheinung, und ganz vorzüglich wirkt die im Schilf stehende Rohrdommel (Abb. S. 105) mit ihrem prächtigen Federputz am langen Halse. Die Lachmöve auf einem mit Muscheln geschmückten Sockel ist schon früher als eigenhändige, Arbeit Kändlers bestimmt worden.


Pfauhahn mit Radschweif.

Als ebenso sichere Arbeiten des Künstlers erweisen sich wegen ihrer lebendigen charakteristischen Erfassung die schreiende Elster mit den hoch erhobenen Schwanzfedern, sowie der auf hohem Sockel sitzende Specht, der variiert ist, indem er einmal nach den am Baumstamme kriechenden Raupen, dann wieder nach einem Neste den Kopf niederbeugt. Ebenso ist auch eine prächtige Trommeltaube aus derselben Form einmal stehend, ein andermal sitzend dargestellt. Von gleich sicherer Behandlung erscheinen daneben ein Paar Trommeltauben im Begattungsakt und eine Haustaube. Endlich sind in Form von Schüsseln gebildet ein sitzendes Haushuhn und eine Paduaner Henne mit Küchelchen. Aus späterer Zeit stammt wohl die ebenfalls als Schüssel gebildete Hausente.

Über die spätere Entstehungszeit einer Anzahl Tiere, zumeist Vögel, haben wir Kenntnis aus den in vielfacher Hinsicht sehr beachtenswerten Spezifikationen der 1740 und 1741 von Kändler und seinen Gehilfen angefertigten Stücke. Wenn bei einigen dieser Stücke gelegentlich auch ein bestimmter Abnehmer genannt ist, so ist doch nicht unwahrscheinlich, dass auch von diesen Stücken jedesmal eine gewisse Anzahl noch für das Japanische Palais abgeliefert werden sollte. Denn es wird gerade in diesen Jahren, allerdings zum letztenmal, wiederholt die Arbeit für das Japanische Palais in Erinnerung gebracht. Lieferungen, wie in früherer Zeit, werden jedoch nicht mehr namhaft gemacht. Daraus würde sich also auch erklären, dass in der Königl. Porzellansammlung von den zuletzt entstandenen Tierfiguren nur vereinzelte Exemplare vorhanden sind. Das Interesse für das Warenlager und den gesteigerten Verkauf, ausserdem andere Bestellungen des Königs und besonders die für den Grafen Brühl auszuführenden zahlreichen Arbeiten liessen für die Folge ein regelmässiges Weiterführen der Lieferungen für das Japanische Palais nicht mehr zu stande kommen. Der Sinn Augusts III. muss auch um diese Zeit von anderen Dingen mehr gefangen genommen worden sein, so dass der ganze ursprünglich so gross angelegte Plan mehr und mehr in Vergessenheit geriet.



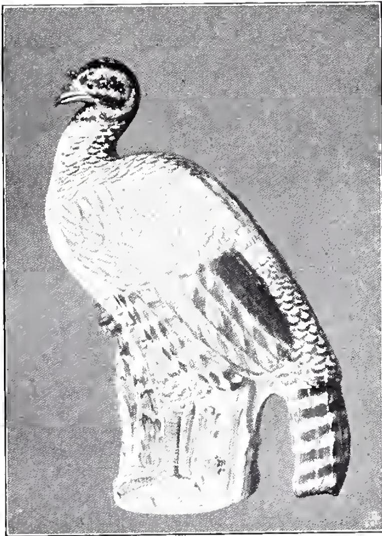
Jagdfasan.

Unter den Arbeiten des Jahres 1740 nennt Kändler im Januar eine liegende Kuh „in Thon poussiret und aufs sauberste ausgearbeitet“, sodann im Mai einen für den Pariser Händler Huet ausgeführten grossen Papagei, den er als Gegenstück zu dem ehemals von ihm gefertigten Stück in Thon bossiert habe. Ausser einigen Ausbesserungen an alten Formen, die uns beweisen, dass damals diese noch immer zur Ausführung neuer Stücke benutzt wurden, führt er dann im Juni 1740 für denselben Händler wieder zwei Papageien von ziemlicher Grösse auf einem Ast sitzend als Gegenstücke an; sodann in den Monaten August bis Oktober zwei Papageien und einen Stieglitz „nach dem Leben“ für das Warenlager.

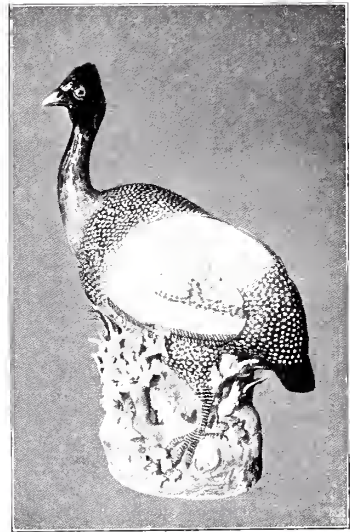
Im Jahre 1741 wird von Kändler eine grössere Anzahl von Tierfiguren ausgeführt, zum Teil als Gegenstücke zu früheren Arbeiten, zum Teil nur in Thon bossiert, zu-

meist aber nur Stücke kleineren Umfangs. So im Januar ein auf einem Ast sitzender Seidenschwanz, im Februar ein Rebhuhn von natürlicher Grösse, im Juni ein brütendes Rebhuhn auf einem Nest, ein indianischer Vogel auf einem Kirschast mit einem Stück Zucker, sowie ein kleines lebensgrosses Schosshündchen. Auch ein kleiner Ziegenbock wird genannt, wohl nicht im Gegensatz zu dem lebensgrossen Stück aus früherer Zeit, als vielmehr zu dem etwas grösseren Ziegenbock, der im Vorjahre mit dem daraufsitzenden Schneider entstanden war. Denn es existiert noch eine kleinere Wiederholung dieses Ziegenbocks ohne den Reiter.

Bei den von Kändler in diesen beiden Jahren angegebenen Werken seiner Hand kann man nun allerdings im Zweifel darüber sein, da, wo nicht besonders gesagt wird, das Stück sei in Thon bossiert, ob es jedesmal sich um ein neues Modell handelt, oder ob die genannten Stücke nach früheren Modellen von ihm, wie dies bei den



Truthenne.



Perlhuhn.

Aposteln 1740 öfter gesagt wird, nur in der Masse nachgeholfen und tüchtig gemacht worden seien. Selbst wenn aber auch diese 1741 genannten Tiere nicht zuerst in diesem Jahre entstanden sein sollten, so handelt es sich doch dabei um Stücke, die in den früheren Listen bis zum Jahre 1735 noch nicht vorkommen. Von den verschiedenen 1741 genannten Hunden und Katzen befanden sich Exemplare in der Sammlung des Sir Massey-Mainwaring, die im South Kensington- und Bethual Green-Museum in London ausgestellt war und im Sommer 1899 nach Kapstadt verkauft wurde. Abbildungen dieser Tiere sieht man auf den Lichtdrucktafeln des von R. W. Partridge im Mai 1899 herausgegebenen Kataloges. Kändler hat von den 1741 genannten Tieren nach Ausweis seiner eigenen Angaben nicht alle allein ausgeführt. Unter den von ihm selbst hergestellten Werken nennt er im Juli zwei Möpse, einen gegenüber dem anderen sitzend, sodann im September einen Mopshund zu seinem Kompagnon (d. h. als Gegenstück). Sodann unter den Arbeiten, die er mit Beihilfe

eines Gesellen gemacht hat, ein säugendes Mopshündchen und einen lebensgrossen sitzenden Mops, endlich einen mittleren Mops mit einem jungen Mops und einen einzelnen Mops als Kompagnon.

Von anderen Tieren nennt Kändler weiterhin als eigene Arbeiten im September ein Perlhuhn zu seinem Kompagnon, dann einen sitzenden Hund, einen Stieglitz auf einem Ast, hier also wohl sicher eine Wiederholung des 1740 genannten Stückes und eine Meise zu ihrem Kompagnon. Im Oktober sind als Gegenstücke zu früheren Arbeiten entstanden: ein Papagei mittlerer Grösse und ein kleinerer Papagei, sodann als Modell in Thon bossiert ein Kuckuck auf einem Ast.

Mit einem Gesellen zusammen hat Kändler in demselben Jahre noch ausgeführt einen Löwen mittlerer Grösse mit offenem Rachen und eine Löwin, eine sitzende Katze, 8 Zoll hoch, mit einer Maus im Rachen und eine Katze hierzu als Gegenstück; einen Hund in Lebensgrösse und einen Hund mit zwei Jungen. Ferner einen grossen (?) Elefanten, eine Tigerin mit Jungen, einen männlichen Tiger und ein Windspiel an einem Knochen fressend, sodann als Gruppen einen Hirsch von Hunden zu Boden geworfen und einen Auerochsen mit drei Hunden im Kampfe. Ausserdem wird noch genannt ein Fuchs, einen Fasan zerreissend, ein Pfauhahn und eine Pfauhenne, ein Haushahn mit Henne, und ein Auerochs. Eine Kuh ist wohl nach dem Modell des Jahres 1740 entstanden. Zum Schluss wird noch ein kleiner Hund als Kompagnon aufgeführt.



Rohrdommel.

Von den beiden Bildhauern, die damals neben Kändler an Modellen arbeiteten, hat Johann Friedrich Eberlein keine Tiere ausgearbeitet, dagegen Johann Gottlieb Ehder einen Seidenschwanz, zwei Wiedehopfe als Gegenstücke und einen Papagei, letzteren „in Thon poussiret“.

Dass das Meissner Warenlager damals eine grössere Anzahl von Tierfiguren ständig vorrätig hatte, das geht daraus hervor, dass sich unter den Stücken, die Friedrich der Grosse laut einem Verzeichnis vom 23. Dez. 1745 sich ausliefern liess, auch eine grössere Anzahl solcher Tiere vorfindet. Eine Anzahl der meist kleineren Tierfiguren aus dieser Zeit befindet sich in dem Grossherzoglichen Schlosse zu Schwerin; auch sehen wir in der ehemals Spitznerschen Sammlung in der Königl. Porzellansammlung einige reizvolle Tierfiguren allerkleinsten Formates, die aus dieser Zeit stammen müssen. Dagegen sind einige Wiederholungen der grösseren früher

entstandenen Vogelfiguren im Besitze des Königl. Hauses im Turmzimmer des Königl. Schlosses zu Dresden aufgestellt.

Eine Anzahl von kleineren Vogelfiguren auf Baumsockel ist noch heute in der Königl. Porzellanmanufaktur in Modellen vorhanden und wird noch vielfach angefertigt. Einige wenige davon stimmen mit jenen alten Stücken in der Königl. Porzellansammlung überein, so die beiden niedergebückten Spechte, die schreiende Elster und die Trommeltaube. Die übrigen gehen wohl zumeist auf Modelle der 40er Jahre zurück. Abbildungen davon sieht man in dem von der Fabrik für die Händler herausgegebenen Lichtdruckwerk „Königl. Sächs. Porzellan-Manufaktur zu Meissen" auf Tafel 55, 56 und 57.

Die meisten dieser alten Tierfiguren haben keine Fabrikmarken, einige wenige sind auf der unteren unglasierten Grundfläche in blauer Kobaltfarbe entweder mit dem Monogramm AR, oder mit den Kurschwertern oder auch mit dem Merkurstab bezeichnet. Schlie weist schon in seiner Besprechung der zweiten Schweriner Porzellan-Ausstellung S. 6 und 7 darauf hin, dass die Markenbezeichnung, wenn man nach Grässes dafür festgesetzten Zeitangaben sich richten wollte, für die Datierung zu Trugschlüssen führen müsste. Die beste Erklärung für die verschiedene Signierung jener aus derselben Zeit stammenden Stücke bietet das schon früher S. 60 citierte Aktenstück, wodurch bezeugt wird, dass damals gleichzeitig verschiedene Marken zur Verwendung kamen.

Von der übrigen in Porzellan geplant gewesenen Ausstattung des Japanischen Palais sind, wie erwähnt wurde, die Reliefs für die Galerien und die Kapelle nicht zur Ausführung gelangt. Von den menschlichen Figuren sind die Pagoden, ebenso die aus derselben Zeit und wohl von derselben Hand stammenden Chinesenbüsten, ferner auch die Büsten der beiden sächsischen Hofnarren schon besprochen worden. Von dem Schmuck der Kapelle machten, wie schon ausgeführt wurde, die Apostelstatuen, die nach Keyssler „beynahe in Lebensgrösse" geplant waren, die grössten Schwierigkeiten. Dass der heute noch vorhandene, in $^2/_3$ Lebensgrösse gebildete Apostel Petrus ein Werk Kändlers sei, erhellte aus seinem eigenen Berichte. Nach den Angaben in Kändlers Biographie vom Jahr 1776 wäre auch „der Apostel Paulus in Lebensgrösse" nach seinem Modelle ausgeführt worden. Diese Angabe scheint dadurch bestätigt zu werden, dass in dem Kommissionsberichte vom 13. Dezember 1731 unter den Stücken, die erst in Thon „poussiert" sind und noch in Porzellanmasse ausgeformt werden müssen, schon ein „Apostel Paulus $3^1/_2$ Elle hoch" genannt wird. Dass eine solche Statue auch in der Ausführung geglückt wäre, wird indessen nirgends angegeben, im Gegenteil wird von den Arcanisten wiederholt betont, dass diese Figuren im Scharffeuer so zu Schaden gekommen wären, dass sie nicht zur Verwendung gelangen könnten. Neben den Arcanisten sind dann Kändler, sein Schwiegervater Peter Eggebrecht und der alte Meelhorn bemüht gewesen, solche Verbesserungen zu erfinden, die ein Gelingen der grossen Figuren sicherten. (Vergl. S. 49 ff.)

Wenn nun auch heute nur noch eine einzige gleichfalls schadhafte Apostelstatue von jenem Plane, sämtliche 12 Apostel in solcher Grösse auszuführen, ein sichtbarer Zeuge ist, so ist es nicht unmöglich, dass als Vorbereitung für jene grossen Figuren

wenigstens kleinere Modelle dazu damals schon ausgeführt worden sind. Doch auch unabhängig davon sind solche kleinere Stücke auf Bestellung hergestellt worden. Diese stammen aber erst aus dem Anfang der 40er Jahre, wie später noch auszuführen sein wird.

Von der gleichfalls für die Kapelle geplanten Kanzel, die nach der Zeichnung von einer menschlichen Figur gestützt werden sollte, ist weder aus den Berichten der Fabrik zu entnehmen, dass ihre Ausführung begonnen wurde, noch ist ein ausgeführtes Stück mit ihr in Zusammenhang zu bringen. Dagegen sind, wie erwähnt, für die Orgel in der Kapelle sechs Orgelpfeifen im Jahre 1733 abgeliefert worden, von denen heute noch eine in der Sammlung vorhanden ist.

Für die grosse an der Elbseite des Japanischen Palais gelegene Galerie war bekanntlich in dem einen anstossenden Eckraum ein Thron geplant, dessen architektonischer Aufbau mit Statuen, gekuppelten Hermensäulen und mit Reliefs aus Porzellan geschmückt werden sollte. Von allen diesen Dingen scheint nichts zur Ausführung gekommen zu sein. Dagegen ist das in dem gegenüber am anderen Ende der Galerie gelegenen Eckraum aufzustellende Glockenspiel völlig ausgeführt worden, während wiederum seine architektonische Umrahmung unausgeführt blieb. Das in der Königl. Porzellansammlung vorhandene Glockenspiel stimmt, abgesehen von einigem kleinen verlorengegangenen Zierat, genau mit einer der Zeichnungen der zweiten Gruppe von Entwürfen für die Ausstattung des Palais (vgl. die Abb. S. 27) überein. In Kändlers Biographie wird auch als Werk seiner Hand „ein Glockenspiel ganz von Porzellain“ angeführt. Es ist wenig wahrscheinlich, dass damit jenes Prachtstück der Dresdner Sammlung gemeint ist, da dieses ja nicht ganz aus Porzellan besteht. Die Herstellung der grossen Schalen im Innern des Glockenspiels, denen durch Hämmer hellklingende Töne entlockt wurden, dürfte auch nicht speziell in Kändlers Fach eingeschlagen haben. Mit der Zusammenstellung und Abstimmung des Glockenspiels war der Orgelbauer Johann Ernst Hähnel betraut worden, der das Werk nach mancherlei Schwierigkeiten erst am 7. Juli 1737 vollendete und dafür eine Forderung von 710 Thalern 4 Groschen einreichte, die ihm nach vorausgegangener gutachtlicher Prüfung im Dezember 1738 beglichen wurde. Da aber Herold bei Herstellung der Glocken einen Musikverständigen nicht zu Rate gezogen hatte, so mussten neue Glocken gemacht werden, wozu Hähnel am 1. September 1740 eine Drehmaschine zum Preise von 350 Thlr. lieferte. Das Werk entsprach aber doch nicht den Anforderungen, die an ein solches Musikinstrument gestellt werden konnten. Es ist also wahrscheinlicher, dass das ganz von Porzellan ausgeführte Glockenspiel ein anderes Werk Kändlers aus späterer Zeit ist, wozu er indessen durch jenes Glockenspiel angeregt worden sein mag. So war ja auch der von Kändler ausgeführte Ehrentempel, der 1771 von Börner, dem Inhaber der Dresdner Niederlage der Meissner Fabrik, zum Verkauf ausgeboten wurde und der in seiner Laterne ein Uhrwerk enthielt, laut der gedruckten Beschreibung auch zu einem Glockenspiel zu verändern. In dem Inventar Börners wird ausserdem noch ein Glockenspiel allein angeführt.

Wenn nun auch allerdings der Plan Augusts des Starken, das Japanische Palais ganz in Porzellan auszustatten, unausgeführt geblieben ist, so scheint er doch zu ähnlichen

Schöpfungen eines anderen Fürsten direkt angeregt zu haben. Die sächsische Prinzessin Maria Amalia Walpurga, Tochter Augusts III., heiratete am 3. Juli 1738 Karl III., König beider Sizilien, und brachte diesem unter ihrem Brautschatz eine grosse Anzahl von Werken der Meissner Porzellanmanufaktur mit nach Neapel. Aller Wahrscheinlichkeit nach befanden sich darunter auch manche Stücke, die ursprünglich für das Japanische Palais bestimmt gewesen waren. Karl III. muss von diesen Werken und von dem damit verbundenen Plan Augusts II. und Augusts III. hoch entzückt und zur Nacheiferung angeregt worden sein; er gründete nicht nur im Garten des Königl. Palastes und bald darauf 1743 in Capo di Monte eine eigene Porzellanfabrik, sondern er fasste gleichfalls den Plan, ganze Zimmer in Porzellan auszustatten. Als Karl III. dann durch den Tod Ferdinands VI. König von Spanien geworden war, nahm er die Künstler und Arbeiter von Capo di Monte mit nach Spanien und gründete dort 1759 die Fabrik von Buen Retiro. In seinem Palaste zu Aranjuez wurde dann auch die Wandbekleidung des sog. „Gabinetto de la China“ ganz in Porzellan hergestellt, wozu die einzelnen Stücke entweder schon 1744 in Capo di Monte oder erst in Buen Retiro entstanden sind. Während dieses Zimmer noch eine Anlehnung an chinesische bez. japanische Dekorationsweise verrät, ist ein Zimmer in Madrid schon in einem Gemisch von japanischen und von Rokokoformen ausgeführt. Hier ist auch für die grossen Wandspiegel, ebenso wie dies in Dresden beabsichtigt war, die einheimische Spiegelfabrik, die Karl III. gleichfalls erst gegründet hatte, zur Ausführung herangezogen worden. In beiden Zimmern erinnert auch die häufige Verwendung von Tierfiguren, Affen und Papageien, an das Vorbild Dresdens. Ein gleichfalls in Porzellan dekoriertes Zimmer, früher in Portici, ist jetzt im Museum von Neapel zu sehen, wovon wiederum die Herkunft des Porzellans, ob von Capo di Monte oder Buen Retiro, zweifelhaft ist. (Vergl. Bruno Bucher: „Mit Gunst, aus Vergangenheit und Gegenwart des Handwerks“, S. 315 ff.) —



IV

Kändlers Kabinettstücke

bis zur Ausführung seines Reiterdenkmals



„Sein glückliches Genie verliess ihn niemals. Nie war ihm eine Aufgabe zu schwer, und selbst die Grösse der Schwierigkeit gab seinem Geiste nur einen desto stärkern Schwung. Seine Einbildungskraft war feurig, seine Ausführung edel, und er besass die seltene Leichtigkeit, das Eigne und Charakteristische eines jeden Gegenstandes auf den ersten Blick zu ergreifen, und in den angemessensten Zügen wieder auszudrücken. Er bildete seine schönsten Stücke aus freyer Faust, ohne erst Skizzen und Zeichnungen davon zu entwerfen. So sicher und so übereinstimmend waren bey ihm Auge und Hand. Seine vorhandenen Zeichnungen sind meisterhaft.“

Diese die Kunstweise Kändlers kennzeichnenden Worte in der nach seinem Tode 1776 in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste“ erschienenen Biographie des Künstlers finden durchaus ihre Bestätigung angesichts seiner Werke, mag man seine Ziergeräte, seine Tierbilder oder seine menschlichen Figuren und Gruppen daraufhin prüfen. Der Meister, dem alle diese Werke und noch manche heute verschollenen Stücke zu danken sind, beherrschte seine Kunst in vollem Umfange und nach jeder Richtung hin. Er war eine höchst selbständiger Künstler, der von den landläufigen Schulmanieren und von schablonenhafter Darstellung unbeeinflusst blieb und durch gründliches Naturstudium seine Kunst auf einer Höhe zu halten wusste, die allen Zeitperioden und Geschmackswandlungen standhalten muss. Kein Kunstwerk kann den Zeitcharakter seiner Entstehung verleugnen. Wir vermögen diesen, mehr noch an Kändlers menschlichen Figuren, als an seinen Tierbildern zu erkennen. Aber Kändler vermag sich stets von den Übertreibungen seiner Zeit fernzuhalten. Seine religiösen Darstellungen haben kein hohles Pathos, suchen keine äusserlichen Reize, sondern sie überraschen durch die sprechende Natürlichkeit des Ausdrucks bei der Schilderung jeder Gemütsbewegung, durch ihre innere Wahrheit, durch die ersichtlich warme Anteilnahme des Künstlers an dem Stoffe seiner Darstellung. Diese offenbart sich auch dann, wenn der Künstler Personen und Schilderungen der heiligen Geschichte zu verkörpern hat, die durch lange Kunsttradition gewissermassen feste Formen gewonnen haben. Dabei besass der Künstler eine höchst bedeutende plastische Kraft, die ihn bei seiner gründlichen Kenntnis der Formen der Natur und seinem fortgesetzten Studium befähigte, das Wesentliche der Erscheinungen klar und sicher zum Ausdruck zu bringen. Wir sagen von einer solchen Schaffenskraft heute: mit wenig Mitteln grosse künstlerische Wirkungen erzielen. Mit etwas

anderen Worten schreibt ihm ja auch schon sein Biograph, der zweifellos ein guter Kunstkenner gewesen ist, diese 'Kraft zu. Von seinen frühesten bis zu seinen letzten Arbeiten wusste Kändler sich die hohen Vorzüge dieses Schaffens zu erhalten. Das bezeugen alle diejenigen Werke, deren eigenhändige Herstellung durch den Künstler gesichert erscheint. Nicht er hatte sich gewandelt gegen das Ende seiner Schaffensperiode, sondern der Zeitgeschmack, und dies nicht zum Besten der Porzellanplastik, für die Kändler aus dem Charakter des Stoffes und seiner Bearbeitung heraus die gültigen Formen festgestellt hatte. Denn ganz besonders die Betrachtung seiner menschlichen Figuren lehrt uns, wie sicher Kändler hier die dem Material entsprechende Formbehandlung gefunden hat.

In seinem Hefte über die zweite Ausstellung „Altmeissen in Schwerin" hat 1893 Friedrich Schlie die plastischen Werke der Blütezeit Meissens und damit also die Kändlerische Schaffensweise so glücklich charakterisiert, dass wir am besten seine Worte hier wiedergeben: „Wenn wir den Charakter plastischer Modellierung in dieser ersten Zeit (sc. der Meissner Fabrik) schärfer zu erkennen suchen, so ist es neben der eindringenden Erfassung des Wesens jener Zeit, neben der Lebendigkeit und Wahrheit in der Wiedergabe von Haltung, Stellung und Kostüm, neben der oft glänzenden Geschicklichkeit in der Anordnung der Gruppen, neben Leichtigkeit, Anmut und Grazie in den Bewegungen, neben Mannigfaltigkeit in der Behandlung der Gesichter, in deren Ausdruck alle Temperamente, Stimmungen und Empfindungen und auch nationale Unterschiede in oft sehr überraschender Weise zu ihrem Rechte gelangen: — so ist es, sage ich, neben diesen das Geistige in der Kunst bezeichnenden Eigenschaften vor allem eine gewisse Formenschärfe, welche auffällt, eine Modellierungsweise, die von vorneherein auf das Schwinden der Masse im Brennprozess Rücksicht nimmt, das Verhältnis richtig berechnet und demgemäss alle Ecken, Kanten und Biegungen markierter herstellt, als sie in Wirklichkeit sind. Der auf Porzellan abzielende Plastiker muss bei seiner Arbeit den Wunsch haben, aus dem mit annähernd vollkommener Gleichmässigkeit des Stoffes hergestellten plastischen Teig, den er knetet, die Formen so zu gestalten, dass gerade durch das unausbleibliche Schwinden im Brande zuletzt soviel als irgend möglich jene Wahrheit der Natur erreicht werde, von der er sich, um des Brennprozesses willen, bei der Modellierarbeit durch Übertreibung der Schärfe seiner Formen absichtlich entfernt hat. Dass hierin im Vergleich zu anderen Gattungen der Plastik eine besondere Klippe der Porzellanplastik liegt, und dass es sich dabei um Schwierigkeiten handelt, deren Überwindung nicht jedermanns Sache ist, lässt sich leicht einsehen. Daher finden wir in unseren Porzellanläden aus obskuren Fabriken soviel verblasenes und verschwommenes Zeug in meistens um so gleissenderen Farben, das, streng genommen, nicht das Anfassen und noch viel weniger das Aufbauen auf Tischen und Gestellen wert ist. Um so wertvoller aber sind diejenigen Arbeiten, in denen bei der Modellierung geschehen ist, was mit Rücksicht auf den Brennprozess geschehen musste. Das ist es eben, was die ersten Erzeugnisse von Alt-Meissen vor denen in der Marcolini-Periode (1776—1814) und der nachfolgenden Zeit, und gar erst vor Tausenden aus anderen Fabriken, in so hohem Grade auszeichnet: es ist, kurz gesagt, die ziel-

und zweckbewusste, ihres Erfolges sichere Modellierung aus der Hand tüchtiger Künstler.“

Dass Kändler nicht nur in seinen etwas grösseren Werken, sondern auch in den vielen kleineren genrehaften, meist leicht bemalten Figuren, von denen Beispiele in den meisten öffentlichen und privaten Sammlungen zu sehen sind, die gleiche des Erfolges sichere Schaffensweise und dasselbe künstlerische Vermögen erkennen lässt, bedarf keines Beweises. Nur lassen sich seine hohen künstlerischen Vorzüge an jenen grösseren Werken klarer erkennen. Ihre grosse Seltenheit aber hat es wohl in erster Linie verschuldet, dass die hohe Bedeutung dieser Werke seither noch lange nicht genügend gewürdigt wurde. Es kommt noch hinzu, dass jene Werke besser als Arbeiten seiner Hand beglaubigt sind, wie die sogenannten Rokokofiguren. Wenn auch Kändler schon frühzeitig solche kleineren Nippesfiguren gemacht und dadurch zuerst den Charakter dieser ganzen grossen Gruppe bestimmt hat, so scheint er selbst doch diese Seite seiner Thätigkeit für nicht so schwerwiegend erachtet zu haben, als seine meist in etwas grösseren Verhältnissen ausgeführten Gruppen und Einzelfiguren religiösen, mythologischen und allegorischen Inhalts. Auch ist auffallend, dass in Kändlers Biographie in der Aufzählung seiner wichtigsten Werke jener Gruppe von mehr genrehaften Figuren keine Erwähnung geschieht.

Jene „grossfigurigen“ Werke sind ja auch ihrem ganzen Charakter nach Stücke, auf deren Herstellung die grösste Sorgfalt angewendet werden musste. Waren die kleineren Genrefiguren zumeist für den Handel bestimmt, so sind die grösseren Stücke fast alle auf vorhergehende Bestellung des Dresdner Hofes oder seiner ersten Beamten entweder für den Hof selbst und für jene Beamten oder für auswärtige fürstliche Empfänger angefertigt worden. Da war also auch fast immer ausgeschlossen, dass Kändler etwa nur den Entwurf skizziert und mit der Modellierung einen der Former betraut hätte. (Erst gegen das Ende seines Lebens hat Kändler, nachdem ihm seit 1765 in dem Franzosen Michel Victor Acier ein begabter Mitarbeiter beigegeben war, bei Ausführung einer umfangreichen Bestellung für den Petersburger Hof hierzu einmal seine Zuflucht genommen, falls wir die Angabe in seiner Biographie richtig auslegen.)

So war er denn auch berechtigt, mit Stolz auf jene Werke als auf seine eigensten Erzeugnisse zu blicken, und er mochte gewiss hocherfreut sein, wenn diese von fremden Besuchern der Fabrik nach Verdienst gewürdigt wurden. Es ist nur menschlich, wenn gegenüber verständnisvollen Beurteilern seiner Werke auch sein Eifer, diese zu zeigen und an den richtigen Mann zu bringen, sich steigerte. Wir erfahren dies aus den Vorwürfen, die ihm seitens seiner Vorgesetzten daraus gemacht wurden, dass er bei Anwesenheit Friedrichs des Grossen in Meissen 1760 und 1762 zuviel von jenen „schönen Sachen“ gesprochen und zur Bestellung neuer „Paradestücke“ nach neuen von ihm anzufertigenden Modellen dadurch Veranlassung gegeben. Sehr viele dieser Werke Kändlers sind übrigens nur in weisser unbemalter Porzellanmasse hergestellt worden, und zwar auch noch bis in die letzte Zeit seiner Thätigkeit, wohl ein Beweis dafür, dass man die Schönheit des edlen Materials auch ohne Verwendung von Schmelzfarben immer genügend gewürdigt hat, wohl auch aus dem Grunde, weil

der plastische Charakter der Kändlerschen Werke ohne Bemalung am besten zur Geltung gelangte. Die Bezeichnung Kabinettstücke für alle diese Werke ist zu Kändlers Zeit ganz geläufig gewesen; man dachte dabei wohl in erster Linie an die Aufstellung in Paradezimmern oder Kunstkammern. Wir glauben darum Grund genug zu haben, diese meist grösseren Stücke unter allen seinen Schöpfungen als besondere Gruppe hervorzuheben. Wir umfassen damit sowohl die lebensgrossen Tierfiguren, wie die menschlichen Statuen und Büsten von annähernder Lebensgrösse, das Modell für das grosse Reiterdenkmal und alle jene Stücke, deren Figuren im Durchschnitt etwa einen halben Meter hoch sein mögen, die aber, auch wenn sie kleiner sind und der Grösse der Genrefiguren gleichkommen, doch immer den im barocken Formgefühl liegenden Ausdruck der Grösse bewahren. Der Ausdruck „Kabinettstücke" ist in Diminutivform später auch auf die kleineren Gruppen und Figuren (die „Figürlein") gelegentlich übertragen worden, jedenfalls in dem gleichen Sinne, wie bei den grösseren Stücken, um damit besonders schöne Paradestücke zu kennzeichnen. (Kändler nennt übrigens auch im selben Jahre einmal die Apostel „nur kleine Figürlein".) Jedesmal aber wenn er sonst den Ausdruck gebraucht, meint er damit doch stets Stücke, die sich über die Maasse der Fabrikationsartikel erheben. Wir haben deshalb gerade für diese seither nicht genügend gewürdigten Stücke eine besondere Betrachtung notwendig gehalten, ohne darum zu verkennen, dass die unzähligen kleineren Figuren und Gruppen, denen Meissen seinen Weltruf verdankt, für die Entwickelung der Porzellanplastik von nicht minder grosser Bedeutung sind. Der Kenner Kändlerscher Kunstweise wird auch von denen seiner Werke, deren Maassstab dem Zeitgeschmack entsprechend verringert wurde, besonders diejenigen schätzen, in denen ein Ausklang des barocken Formempfindens zu bemerken ist. Man mag in den Werken eines Acier und in denen der süddeutschen Manufakturen mehr Grazie und Zierlichkeit erkennen und mag auch der Meinung sein, dass der Geschmack des Rokoko in diesen Werken seinen unübertrefflichen Ausdruck gefunden habe, man wird aber zugleich auch immer zugeben müssen, dass die bewegte, kraftvolle Plastik Kändlers zuerst die stilistische Behandlungsweise des Materials für ornamentale und figurale Darstellungen gefunden und zu höchstem künstlerischen Range emporgehoben hat, dass darum nicht sowohl das Vorwiegen des Barock- oder des Rokoko-Empfindens für die Wertschätzung der Porzellanplastik den Ausschlag giebt, als vielmehr die grössere oder geringere künstlerische Kraft in Auffassung, Komposition und formaler Durchbildung. In den meisten der hier besprochenen Kabinettstücke Kändlers kommt aber diese künstlerische Kraft nach unserer Auffassung schärfer zum Ausdruck, als an den vielen kleineren Stücken.

Neben den für das Japanische Palais bestimmten Werken werden solche Kabinettstücke zuerst erwähnt in einem Bericht von Samuel Chladni aus Dresden vom 7. März 1733: „Vor Ihro Hoheit den königl. Prinzen von Pohlen und Litthauen und Churf. Durchl. zu Sachsen wurde aus dero Porcelain Waaren Lager in Unterthänigkeit geliefert: 1 Marienbild mit beschlagenem Postamente und 1 Anthonius Figur dazu, 1 Rosen Crantz, 1 Josephs Figur zus. für 132 Thlr., 3 feine emaillirte Tabattieren für 54 Thlr., 1 fein Uhrgehäuse nebst Postament, 1 Figur dazu die Zeit vorstellend, zus. für 80 Thlr., 1 Johannes Nepomucenus Figur mit beschlagenem Postamente, 1 Crucifix

dabey, zus. für 80 Thlr." etc. (es folgen noch mehrere Geräte). Die hier genannte Madonna mit dem hl. Antonius ist noch heute in der Kgl. Porzellansammlung vorhanden, ausserdem noch in einigen Stücken die Madonna allein. Wenigstens scheint uns hierüber ein Irrtum ausgeschlossen. Die auf der Himmelskugel stehende Maria mit Kind ist auf dem hierzu eingerichteten Sockel befestigt. Der Sockel ist mit einer schön ornamentierten und gravierten vergoldeten Bronzeeinfassung „beschlagen". Die Madonna ist schon mit jener diskreten Schmelz-Bemalung versehen, die wir an dem Figurenschmuck des Brühlschen Schwanenservieces kennen und bewundern. An ihr fällt auf, dass die linke Hälfte zu stark eingesunken ist, vielleicht infolge einer Veränderung beim Gutbrennen wegen des überhangenden Gewichtes des Christkindes. Die Gesichter der Madonna und des Genius links am Sockel sind noch stark vom Barockgeschmack beeinflusst. Sonst ist das Werk, ein echtes Andachtsbild, in jeder Einzelheit von überaus vornehmem und liebenswürdigem Charakter und als Gruppe vorzüglich komponiert und aufgebaut. Die Madonna blickt andächtig hernieder zu dem Genius, der die Leidenswerkzeuge Christi trägt, während das auf ihrem linken Arm sitzende Christkind auf den anbetenden Antonius segnend herabschaut. Als Gegengewicht zu dem Genius ist an dem Platze über dem hl. Antonius noch ein Putto mit den Würfeln der Kreuzigung eingefügt. Die Cherubimköpfchen auf Wolken zu Füssen der Madonna und über der Mitte des Sockels sind ganz reizende Zuthaten; ihr Vorhandensein auf beiden Teilen der zusammengesetzten Gruppe beweist deren Zusammengehörigkeit und einheitliche Komposition. Der kniende hl. Antonius, durch die Bischofsmütze zu seinen Füssen gekennzeichnet, wirkt durchaus natürlich in der Erscheinung, auch das Gewand desselben ist sicher nach der Natur studiert.

Eine etwas kleinere Madonna mit Kind, die auf einer Mondsichel über der von einem Drachen besetzten Weltkugel steht, stammt sicher aus derselben, wenn nicht noch früherer Zeit. Die Falten des bauschigen Gewandes sind noch schärfer herausgearbeitet, die ganze Figur ist skizzenhafter behandelt, die Wirkung dadurch noch eindringlicher. Auch diese Figur muss, da sie am Fussende in gleicher Weise abschliesst, wie die vorige, als bekrönende Statue einer Sockelkomposition entworfen und ausgeführt worden sein.

Der in demselben Bericht genannte Johannes Nepomuk ist zwar in der Königl. Porzellansammlung „mit beschlagenem Postamente" nicht vorhanden, aber aller Wahrscheinlichkeit nach die Figur des Heiligen selbst ohne den unteren Teil und ohne den Crucifixus, der wohl direkt zu der Gruppe gehörte. In der Sammlung Kraupse kam nämlich ein farbiger hl. Nepomuk in Hermelinmantel vor, 26 cm hoch, auf Wolken knieend und nach links gewendet, von Putten und Cherubimköpfen umschwebt; der Sockel wird von zwei Brückenbogen gebildet, wodurch auf sein Martyrium hingewiesen wird. Die Figur des Heiligen ist eine Wiederholung einer in unserer Sammlung befindlichen weissen Figur auf Wolken, an der nur die auf den Wolken schwebenden Putten eine andere Haltung haben. Durch die Wiederholung ist demnach dieser Heilige als hl. Nepomuk erwiesen. Die Gestalt des Heiligen, der anbetend niederkniet, ist für sich allein nicht recht verständlich; es fehlt ihr das Objekt ihrer Andacht. Darüber giebt erst unsere urkundliche Nachricht Auskunft, die die Gestalt des gekreuzigten Heilandes

als dazugehörig bezeichnet. Die Haltung des Heiligen ist durchaus lebendig und vornehm in der Bewegung.

Eine stehende Figur des hl. Nepomuk, eine Nachbildung der Statue auf der Karlsbrücke zu Prag, gleichfalls mit Hermelin bekleidet und in der Linken einen kleinen Crucifixus haltend, stammt aller Wahrscheinlichkeit nach erst aus dem Jahre 1741, wo Kändler eine solche Statue in zweierlei Grösse unter den Feiertagsarbeiten der Monate Juli und August anführt. Eine Abbildung dieser Figur findet sich in dem von R. W. Partridge herausgegebenen Katalog der Sammlung Sir Massey-Mainwarings, Case 36, Nr. 694.



Der hl. Wenzeslaus.

Eine wie der erstgenannte hl. Nepomuk knieend nach rechts gewendete Figur im Mönchsgewand mit wenig grösseren Körperformen in der Königl. Porzellansammlung ist dagegen sicher gleichzeitig mit jenem entstanden. Vielleicht haben wir darin die in jenem Bericht aufgeführte Josephsfigur zu erblicken, aber auch diese Figur kann nur als Teilstück einer Gruppe ausgeführt worden sein.

Durch die Art des Aufbaues, wie auch durch die in ähnlicher Weise am Sockel angebrachte Figur eines Genius, steht mit der Madonna und dem hl. Antonius in nahem Zusammenhang die Statue des hl. Wenzeslaus. Dass die Figur dieses Heiligen mit dem Sockel zusammengehörig komponiert wurde, ergiebt sich aus der gleichen Form der Fussplatte der Statue und des Simses am Sockel. Der herabhängende Zipfel des Mantels beweist auch, dass die Figur auf einen Sockel gestellt werden musste. Das Antlitz des Heiligen hat bildnismässige Züge. Seine Tracht mit römischem Lederpanzer, mit Krone und Hermelinmantel lässt uns die fürstliche Würde des Dargestellten erkennen, seine

Haltung ist eher die eines siegreichen Feldherrn, als eines Heiligen. An Kampf und Sieg erinnern auch die am Sockel angebrachten Waffentrophäen und der ruhende Löwe, das Sinnbild der Stärke, während der am Sockel auf Wolken schwebende Genius, der verehrend zu dem Heiligen emporblickt, sowohl als der vor den Feinden befreite Glaube, wie auch als der Friede gedeutet werden kann. Der Gegensatz zwischen den beiden Figuren, die männliche, auf sich selbst gestützte Kraft des Heiligen und die jugendliche Hingabe des Genius, der starke Körper des Mannes und die in zarten Formen erblühende Gestalt des Jünglings, kommt zu künstlerisch trefflicher Wirkung. Das Werk stammt wohl sicher aus derselben Zeit wie die Madonna mit dem hl. Antonius.

Es ist durchaus wahrscheinlich, dass auch die auf Wolken sitzende Madonna mit dem toten Christus im Schosse ebenso wie die beiden eben besprochenen Gruppen für einen ähnlich gebildeten Sockel komponiert wurde; jedenfalls deutet auch die Form des unteren Teiles der Wolken darauf hin. Auch zeitlich muss das Werk jenen Stücken völlig nahe stehen. Ein eingehendes Modellstudium ist auch an dieser Gruppe deutlich zu erkennen. Der Schmerz der Madonna kommt in ihrer Haltung schlicht und wahr zum Ausdruck, das Gewand ist genau studiert und ohne jedes Übermaass der Faltengebung dargestellt, so dass es unter dem Körper Christi fast leer wirkt, was aber nicht unbeabsichtigt sein mag, damit so die Aufmerksamkeit des Beschauers nicht durch Nebendinge in Anspruch genommen werde. So kommt denn das Haupt und der im Tode gelöste Körper Christi, woran jede Pose und jede Äusserlichkeit streng vermieden ist, vorzüglich zur Geltung. Man erkennt in diesem Körper ein genaues Naturstudium, aber bei aller naturalistischen Treue doch eine Stilisierung der Formen durch deren Übertragung in Flächen. Damit gelingt es dem Künstler, bei der verhältnismässigen Kleinheit der Figur mit wenig Mitteln einen grossen naturwahren Eindruck zu erzielen. Gerade dieses Werk zeigt uns, wie sehr der Künstler alle plastischen Formen zu beherrschen verstand und wie sicher er die Bedingungen seines Materials erkannt hatte.



Pietà.

Ein Werk, dem man das Studium des Modells nicht minder sicher ansieht, ist der auf einem runden Sockel sitzende Mann, der wohl am ehesten als gefesselter Sklave zu deuten ist. Es erscheint nicht glaubhaft, dass Kändler dieses Stück, so wie es heute ist, für sich allein darzustellen beabsichtigt habe, oder gar dass damit

ein Heiliger, etwa Stephanus, gemeint wäre. Die Figur hat nämlich in jeder der auf dem Rücken liegenden Hände einen Stein, doch scheint mir dies eine spätere Zuthat, um die Figur verwerten zu können, denn es sind diese Steine erst bei genauer Besichtigung der Statuette von hinten zu bemerken, während doch Attribute von Heiligen sonst nicht so verborgen dargestellt werden. Die Schilderung von gefesselten Sklaven am Fusse von Denkmälern war, seitdem ein Michelangelo für das Grabdenkmal des Papstes Julius II. solche geplant hatte, den späteren Künstlern kein ungewöhnlicher Vorwurf. Sitzende gefesselte Sklaven an Denkmälern waren wohl in Dresden nicht unbekannt. In der Kupferstichsammlung Augusts des Starken konnte man in dem Bande der Radierungen des Stefano della Bella an dem Standbild Cosimos von Medici am Hafen von Livorno solche Figuren kennen lernen, und das Denkmal des Grossen Kurfürsten in Berlin, das bekanntlich an den vier Ecken des Sockels ebensolche Sklavengestalten enthält, hatte ja wohl bei August dem Starken den Wunsch rege werden lassen, ein ähnliches Reiterstandbild seiner eigenen Person errichtet zu sehen. Das Modell dazu im Grünen Gewölbe hat ja gleichfalls an den vier Ecken des Sockels gefesselte Sklaven. Nun ist ja, wie wir aus Kändlers eigenem Bericht wissen, er selbst noch zu Lebzeiten des Fürsten mit der Ausführung eines Reiterdenkmals für August den Starken betraut gewesen und hatte dasselbe auch in Arbeit genommen. Von dem weiteren Schicksal des Werkes wird allerdings nie wieder ein Wort erwähnt, wir kommen darauf später noch einmal im Zusammenhang mit dem Denkmal für August III. ausführlicher zurück. Es wäre nun nicht unmöglich, dass wir in dieser Figur des gefesselten Sklaven eine für jenes Reiterdenkmal in Porzellan ausgeführte Sockelfigur vor uns haben. Der Künstler mochte wohl, nachdem die Ausführung des Planes infolge des Todes Augusts des Starken fallen gelassen worden war, die dafür modellierte Sklavenfigur nicht unbenutzt lassen und hat sie vermutlich mit dem runden Sockel versehen, um sie so noch zu selbständiger Verwendung zu bringen.



Gefesselter Sklave.

Über die Entstehungszeit der in Kändlers Biographie erwähnten Folge von Aposteln „24 Zoll hoch“, besitzen wir genügende urkundliche Nachrichten. So berichtet zunächst der Vorsteher des Meissner Warenlagers in Dresden, Samuel Chladni, am 9. Juli 1737 über folgende Bestellung: „Das Altar, so nach den von Sr. Hoch

Reichsgräfl. Excell. dem Herrn Geheimbden Cabinets Ministre von Brühl gegebenen Kupferstiche von Porcelain vor die Kayserin Amalia (die Schwiegermutter König Augusts III.) soll gefertigt werden, versprechen die Arcanisten, dass es wohl angehen wird, desgleichen auch die 12 Aposteln. Zu beyden Sorten aber wird um Geduld gebethen. Die nachstehenden Stücke aber sollen bald geliefert werden, als 6 grosse Leuchter, 1 gross Creutz mit dem Crucifix in die Mitte gemeldter Leuchter" etc. (es folgen dann noch einige Altargeräte). Weitere Nachrichten erfahren wir dann aus Eingaben von Kändler selbst, bei deren Besprechung wir etwas weiter ausholen müssen.

Kändler hatte schon einmal im Jahre 1734 seine Unzufriedenheit mit Herolds Leitung der Fabrik ausgesprochen, er sah sich dann in den Jahren 1738 und 1739 wiederholt veranlasst, die durch Herolds Vorgehen an der Fabrik verursachten Schäden zur Sprache zu bringen. Dieser war nämlich nicht nur über die Arcanisten und die Maler, sondern auch über die Former und Verputzer als Vorsteher gesetzt und hatte das Recht, die Arbeiten nach seinem Gutdünken zu verteilen. Schon im Jahre 1734 war es in einem Berichte ausgesprochen worden, dass Herold allerdings zu der Funktion der Arcanisten so geschickt als nur möglich, dabei aber von einem Ehrgeiz erfüllt sei, der nicht zu beschreiben wäre. Kändler beklagt sich dann 1738 und folgende Jahre darüber, dass Herold von anderen sich durchaus nichts raten lassen wolle; aber von der Bildhauerei verstehe er nichts, und er könne darum auch den ihm aus dieser Abteilung unterstellten 50 Leuten nichts aus eigener Erfahrung sagen. Kändlern selbst aber seien die Hände gebunden, da jenem niemand Einhalt gebieten dürfe. Herold gäbe die von Kändler hergestellten Modelle ungeeigneten Leuten zur Ausführung, von denen sie verdorben würden. Weil er nicht genug von der Sache verstehe, lasse er von einem Modell gleich eine grosse Anzahl von Stücken herstellen, nur damit einige wenige überhaupt glückten. Dadurch vergeude er Geld und Zeit, und die Brennöfen würden unnötig mit solchen, statt mit anderen notwendigen Stücken in Anspruch genommen. Dadurch dass die Fabrik von Herold, ohne dass er alles verstehe und gehörig übersehen und bestreiten könne, dirigiert werde, sei eine grosse Konfusion zum stärksten Nachteil derselben entstanden. Aber das „körperliche Wesen" sei doch die rechte Quelle der Porzellanfabrikation, darin wolle Kändler in Zukunft nicht von Herold gehindert werden. Bei der körperlichen Arbeit sei bisher alles auf Kändler angekommen, das könnten alle, besonders die Former Fritsche, Albrecht, Müller und Schiefer und andere, bezeugen. Bei seinem Antritt vor acht Jahren habe Kändler nicht einen richtigen Henkel noch ein anderes gut modelliertes Stückchen gefunden, und erst durch fleissiges Inventieren, Nachdenken, Arbeiten und Studieren habe er, Kändler, es ausfindig gemacht, wie die Modelle und Geschirre einzurichten wären, dass solche im Feuer halten und stehen müssten, wozu ihm niemand habe etwas helfen können. Kändler verlangt eine Untersuchung und Okularbesichtigung des Werkes und schliesst: „Obschon Herold nach seiner scheinheiligen Art alles wird zu vertheidigen suchen und nicht zugestehen wollen, so bin ich aber überzeuget, dass er ohne Verletzung seiner Pflicht und Gewissens nicht den geringsten Punkt in Unwahrheit zu verwandeln vermögend ist."

Man wird alle diese sicher nicht unbegründeten Beschwerden Kändlers nicht ausser acht lassen dürfen, wenn man dem künstlerischen Charakter seiner grösseren Figurenstücke vollständig gerecht werden will. Es kommt hierbei in erster Linie darauf an, welche Exemplare man vor Augen bekommt. Denn es sind keineswegs diejenigen Arbeiten, die infolge ihrer Bearbeitung durch ungeeignete Verputzer oder durch Fehler im Brande damals als den an sie gestellten Ansprüchen nicht genügend ausgesondert wurden, vernichtet worden. Sie wurden als Brackgut oder Mittelgut im Warenlager behalten und später nicht nur ohne Farben, sondern auch ebenso wie die gut gelungenen bemalt in den Handel gebracht. So wurden einmal achtzig Vögel, die vorher als Brackgut aufgeführt worden waren, später bis auf drei bemalt und verkauft. Ein andermal wird erwähnt, dass Herold von den Aposteln Petrus und Paulus, wozu Kändler die Modelle gemacht habe, 70 Stück habe anfertigen lassen, bevor zwei davon gut ausgefallen wären. Kändler sagt einmal, dass Herold sechs Marienbilder, die er nach einer vom Grafen Brühl erhaltenen Zeichnung bossiert habe, untüchtigen Leuten zur Ausführung gegeben habe, „die alle sechs verdorben gingen, dass man solche fast niemand kann sehen lassen." Wenn man also nach solchen zumeist grösseren verunglückten Stücken, die sicher noch in manchen Sammlungen vorhanden sind, die künstlerische Qualität aller in grösserem Maassstabe von Kändler ausgeführten Figuren, Tiere und Vögel beurteilen will, dann kann man leicht zu dem Fehlschlusse kommen, dass überhaupt alle grösseren Werke Kändlers künstlerisch nicht so wertvoll seien, wie die kleineren, oder dass das Material für die Ausführung solcher grösseren Stücke ungeeignet wäre. Man wird ein sicheres Urteil über die künstlerische Qualität dieser Werke nur dann gewinnen, wenn man in erster Linie die in der Königl. Porzellansammlung zu Dresden oder im Besitze des Königlichen Hauses, oder aber die damals direkt an andere fürstliche Besteller gelieferten und noch heute im Besitze ihrer Nachkommen oder direkter Käufer vorhandenen Werke in Betracht zieht.

Unter den vielen Übelständen, die durch Herolds verkehrte Leitung der Fabrik verursacht wurden, beklagt auch Kändler die Verzögerung in der Fertigstellung von bestellten Arbeiten. Unter anderem nennt er in seinem Bericht vom 15. Dezember 1738, „vor Ihro Majestät die Kayserin Amalia die heiligen 12 Apostel, welche noch gar viel erfordern werden". Ebenso erwähnt er in dem Bericht vom 14. Juli 1739, dass aus denselben Ursachen die 12 Apostel noch nicht fertig seien. Herold habe diese zuerst seinem Mitgehilfen, dem Bildhauer Johann Friedrich Eberlein, in Arbeit gegeben, ohne Kändler hinzuzuziehen. Eberlein sei ja ein ganz guter Arbeiter, aber Herold habe ihn nicht durch Kändler unterweisen lassen, und so sei nun der Schaden geschehen ohne des Mannes Verschulden. Diese vor zwei Jahren bestellten Apostel seien ja nur kleine Figürlein, könnten also längst fertig sein. Der König habe die von Eberlein angefertigten Apostel gesehen, sie hätten ihm aber nicht gefallen, und darum habe S. M. befohlen, dass Kändler alle zwölf selbst anfertigen solle.

Das hat denn Kändler auch gethan. Wir erfahren über das Fertigwerden derselben Genaueres aus den 1740 und 1741 eingereichten Spezifikationen der von Kändler, bezw. seinen Gehilfen Eberlein und Johann Gottlieb Ehder ausgeführten Modelle. Es wird darin besonders hervorgehoben, dass die Stücke von der Grösse und zu der Zahl





der Apostel gehörig seien, die der König für die Kaiserin Amalie bestellt habe. Von einigen wird angegeben, dass sie aufs sauberste in Thon von Kändler bossiert worden seien, bei anderen wird gesagt, Kändler habe sie „zum Abformen in Gips gehörig zubereitet und zertheilet“, oder auch „in der Massa corrigiret und sauber nachgeholfen“. Kändler nennt dabei auch zuweilen die Attribute, durch die er die Apostel kenntlich gemacht hat, und zwar Thomas, wie er einen Spiess in der rechten Hand hält, Simon mit der gewöhn-



Drei Apostel.

lichen Säge in der linken Hand, in der rechten aber ein Buch haltend, Matthäus, wie er ein Buch in den Händen hält und mit dem rechten Fuss auf einem gefüllten Geldsack ruht, Judas Taddäus, wie er ein Buch unterm Arme nebst einer langen Keule in der Hand hält, Philippus, wie er einen Drachen zu Boden trifft und in der linken Hand ein Kreuz hält, Jacobus d. j., neben sich einen Tempel und in der Linken ein zusammengerolltes Papier, Andreas völlig geändert, wie er am Kreuze steht. In der ersten Hälfte des Jahres 1740 scheinen

alle Apostel fertig geworden zu sein. Kändler hat von jeder Figur gleich mehrere Stücke jedesmal „in der Massa corrigiret und nachgeholfen“; es ist also nicht nur für die Kaiserin Amalie, sondern auch für den König selbst oder den Grafen von Brühl eine solche Apostelfolge damals angefertigt worden.

Die Königl. Porzellansammlung zu Dresden besitzt von dieser Folge die folgenden in der Grösse zwischen 33 und 48 ½ Centimetern variierenden Figuren: Petrus und Paulus je viermal, ferner je einmal die Apostel Andreas, Philippus, Bartholomäus, Thomas, Matthäus und Simon Zelotes. Ein Apostel, der in einem Buche liest, ist nicht genauer festzustellen. Der Apostel Johannes, im Brande verunglückt und in der Masse grauer, der in demselben Schranke mit den andern Aposteln steht, kennzeichnet sich durch seine gröbere Modellierung als ein Werk von anderer Hand. Vermutlich haben wir in dieser Figur ein Stück der von Eberlein modellierten Folge vor uns. In Grösse und Ausführung stimmt mit der Kändlerschen Apostelfolge überein: ein Bischof, die Monstranz zeigend, der mit dem linken Fusse auf einem Buche steht, aus dem eine Schlange hervorkriecht, vielleicht der hl. Antonius von Padua.

In den Apostelstatuen bewährt sich Kändler als vorzüglicher Plastiker und vollkommener Künstler. Welche Würde und Hoheit liegt in der Haltung und im Ausdruck dieser Gestalten, wie charaktervoll und ehrwürdig erscheinen die Köpfe, welche schlichte und doch eindringliche Bewegungen ohne jede Übertreibung, zu der doch die damalige Zeit im allgemeinen hinneigte. Wie genau durchstudiert sind alle Körperformen und Gewandmotive. Der hl. Andreas z. B. beweist die eingehendste Kenntnis des menschlichen Körpers. In der Gewandbehandlung bevorzugt der Künstler einen reichen Faltenwurf und wählt gelegentlich dekorative Drapierungen. Aber seine Gewandmotive sind doch nicht den so häufig bemerkbaren Fehlern des Barock unterworfen, wobei eine rein körperliche Art der Gewandbildung die menschliche Gestalt nicht klar genug zur Geltung kommen lässt. Bei Kändler geht, wie die abgebildeten Apostel erkennen lassen, die Gewandbehandlung mehr auf Linien als auf körperliche Masse aus, das Gewand folgt bei aller reichen Durchbildung doch den Formen und Bewegungen des menschlichen Körpers, ja es hebt deren Gestalt möglichst wirkungsvoll hervor.

Während Kändler nach dem ersten Jahrzehnt seiner künstlerischen Thätigkeit an der Fabrik in den Tierbildern und den menschlichen Figuren schon auf die vollendetsten Schöpfungen zurückblicken konnte, war er auch auf keramischem Gebiet von nicht minder grosser Bedeutung für das Gedeihen der Fabrik geworden, ja er hatte hierin geradezu reformatorisch zu wirken verstanden. In der Gefässbildnerei und in den Ziergeräten waren bekanntlich seit Bestehen der Manufaktur die einfachen, regelmässig geschweiften, glattwandigen, ostasiatischen Formen vorbildlich gewesen und haben sich ja auch besonders für die Gebrauchsgeschirre als zweckmässig erwiesen und erhalten. Die grösseren Ziergefässe aber, so günstig ihre glatten Flächen der Schmelzmalerei sein mögen, und so edel jedes einzelne Profil wirken mag, verlieren leicht, besonders in grösserer Anzahl vereinigt, durch eine gewisse Einförmigkeit der Umrisse. Davon kann man sich leicht überzeugen, wenn man die Entwürfe für die Ausschmückung des Japanischen Palais durchsieht, oder aber, wenn man die chinesische und japanische Abteilung der Königlichen Porzellansammlung zu Dresden durchwandert.

Kändler mochte dies wohl erkannt haben, es mochte ihn, den Plastiker, aber auch reizen, bewegtere Formen mit reicherem plastischen Schmuck zu bilden, als es seither an der Manufaktur Gebrauch war, besonders wenn es sich um Hauptstücke von Tafelservicen oder um andere Ziergeräte handelte. Es lag nahe, dass er sich hierbei zunächst an die gebräuchlichen Barockformen der Metallgeräte und der europäischen Keramik anlehnte, sowohl in den Körpern der Gefässe, wie auch in allen Anschlussteilen, den Deckeln, Henkeln, Griffen, Ausgussteilen, Füssen und Zieraten. So zeigen besonders die grossen Terrinen und Schüsseln des etwa 1735 für den Grafen von Sulkowski hergestellten Tafelservices Nachbildungen von Metallformen. Wir finden übrigens schon auf den grossen Plänen für die Ausstattung der Elbgalerie des Japanischen Palais ähnliche Formen häufig angewendet. Natürlich war Kändler eine zu selbständige Künstlernatur, als dass er bei solchen Nachbildungen stehen geblieben wäre; aber jene Barockformen bildeten für ihn den Ausgangspunkt, von dem aus er eine eigene plastische Durchbildung der Formen gefunden hat, die in nichts mehr an Metallformen erinnert, sondern gerade dem im Feuer leicht sich krümmenden und drehenden Porzellanmaterial durchaus angemessen ist. Die Formen werden noch bewegter und freier, als sie in Metall hergestellt wurden, sie erhielten sowohl in ganz flachem Relief ornamentale und figurale Verzierungen von hohem Reize, wie auch in Hochrelief besonders reichen Blumen- und Figurenschmuck, dessen leichte diskrete Bemalung den plastischen Charakter der Werke nicht beeinträchtigt, dessen phantasievolle Erfindung und organische Verbindung mit den Gefässkörpern, dessen leichtes anmutiges Spiel um dieselben von jeher das Entzücken der Kenner gebildet hat. Als höchste Leistungen auf diesem Gebiete sind das Gräflich Brühlsche Schwanenservice, die grossen Prachtvasen in der Königl. Porzellansammlung zu Dresden und die Terrinen in dem Königl. Schlosse zu Berlin anzusehen. Mit Werken dieser Art hat Kändler auf dem Gebiete des Gerätes nicht minder bedeutende selbständige Kunstwerke geschaffen, als auf dem der figuralen Plastik, so dass man mit Recht besonders von ihnen aus einen eigenen „europäischen Porzellanstil“ datieren konnte. Für unsere Abhandlung, die sich nur mit den eigentlichen „Kabinettstücken“ befassen soll, kommen in erster Linie jene grossen Vasen in Betracht, doch kommen allerdings schon die grössten Stücke des Brühlschen Services nicht nur als Geräte, sondern auch als selbständige grosse zum Tafelschmuck bestimmte Schaustücke dem Begriff der Kabinettstücke nahe.

Kändler mag schon gegen Ende der 30er Jahre dem Grafen Brühl mehrere grosse Stücke für sein Palais auf der Terrasse zu Dresden, das im Jahre 1740 eingeweiht wurde, angefertigt haben. In seiner „Geschichte der deutschen Höfe“ schreibt darüber E. Vehse (Bd. 33, Hamburg 1854, p. 325/26): „Das Palais war mit fürstlichem Glanze ausmeublirt, mit den seltensten Tapeten, herrlichen Medaillons, Plafondgemälden und prachtvollen grossen Spiegeln, namentlich aber mit den schönsten porzellanenen Caminen und Oefen in Form (?) antiker Bildsäulen, römischer Mausoleen oder griechischer Tempel und mit den schönsten porzellanenen Lustres, ebenfalls in grosser Mannichfaltigkeit der Figuren; nächstdem standen auf allen Tischen jene Gruppen der schönsten und grössten Rococo-Porzellanfiguren, die die englischen Touristen besonders bewundernswerth fanden, Erzeugnisse der Meissner Manufaktur, die damals Sachen

lieferte, an denen wir noch heutzutage das anschauliche Bild von der gediegenen Pracht haben, die im Zeitalter der beiden Auguste herrschte.“ Von allen diesen hier genannten Prachtstücken der Meissner Manufaktur mochten ja wohl die „Camine und Oefen“ schon vor der Einweihung des Palais fertiggestellt worden sein. Es können aber sehr wohl manche anderen Stücke erst im Laufe der Jahre dorthin gelangt sein. Bei der Zerstörung des Brühlschen Palais im Jahre 1760 durch die Soldaten Friedrichs des Grossen mag ja vieles untergegangen sein, doch wurde das Service gerettet und von dem 1763 verstorbenen Brühl als Majoratsgut seiner Familie erhalten, die es im Schlosse Pförten in der Niederlausitz aufbewahrt, davon aber einige Prachtstücke leihweise dem Berliner Kunstgewerbemuseum überlassen hat und viele andere Stücke auf der deutschen Kunst- und Kunstgewerbeausstellung zu Dresden 1899 gezeigt hat. Von den vorhergenannten Kaminen giebt noch heute in Schloss Pförten ein unbemaltes Stück eine Vorstellung: die Pfeiler sind mit Barockvoluten geschmückt, Ecke und Mitte der geschweiften Platte haben Muscheln, das Ornament ist Bandwerk mit leichten Rokokoansätzen.

Über die Zeit der Herstellung des Schwanenservices, dessen kostenlose Anfertigung durch Reskript vom 10. Juli 1737 vom König dem Minister bewilligt worden war, geben gleichfalls die schon angeführten Spezifikationen der plastischen Arbeiten des Jahres 1740 und 1741 Auskunft. Schon in seinem Bericht von 15. Dez. 1738 sagt Kändler, nachdem er darüber sich ausgesprochen, dass die Verputzer von Herold nicht angehalten würden, reinlich zu arbeiten: „Solches empfindet jetzo besonders das Service, welches von mir inventiret worden, welches auf hohen Befehl vor Ihro Hoch Reichsgräfliche Excellenz, den Herrn Geheimbden Cabinets Minister de Brühl geferttiget wird; da denn die Dreher auf Veranlassung des Herrn Hofcommissarii Heroldts das in denen Schüsseln und Tellern befindliche Dessein mit dem Schwamme überwischet verputzen, worüber ich alle Zeit meinen Greul sehe, dahero ich in grosser Sorge stehe, dass die von mir sauber inventirte und geferttigte Plat de menage, desgleichen die vortrefflichen Terrinen, welche ich jetzt unter Händen habe aus Don zu pussiren, ferner der vortreffliche Camin Aufsatz, worüber gantz gewiss Ihro Hoch Reichs Gräfliche Excellenz de Brühl einen gnädigen Gefallen bezeigen werden, auch etwa so schlecht sollen abgespeiset werden; da wir doch sonderliche Ursache hätten, dem grossen Ministre was schönes zu machen, weil er sehr kunstverständig und viele Fremde zu so einem grossen Herrn kommen, welche darüber zu judiciren; dadurch gewiss die grösste Recommandation in fremde Länder erfolgen sollte, wann solches Service gehörig geferttiget würde, indem andere grosse Höfe dadurch in eine Sehnsucht könnten gesetzet werden; und ist gewiss, dass dieses Werk (sc. die Fabrik) allezeit die grösste Zierde davon hat, wenn ein grosser Herr etwas allhier machen lässet.“

Wie aus diesen Sätzen ersichtlich ist, wie sehr Kändler von dem künstlerischen Werte dieser seiner Arbeiten durchdrungen war, so lässt sich ihm auch nachfühlen, dass er über das drohende Misslingen der einzelnen Stücke und die Verzögerung der Fertigstellung in begreiflicher Besorgnis war. In demselben Bericht an die Manufaktur-Kommission hatte er darauf hingewiesen, dass wie bei den Formern so auch bei den Drehern grosse Missstände herrschten. Diese lieferten schlechte

Arbeiten, weil die Drehscheiben alt wären und schief ständen. Herold verstehe nichts von der Sache und so gingen viele hundert Stücke zu Grunde. Die Dreher seien lauter Töpfer, die nur plumpe Sachen machen könnten; Kändler wolle sie gern unterrichten, aber er dürfe nicht. Dieselben Klagen führt er in seinem Bericht vom 14. Juli 1739: die Dreher müssten in architektonischen Profilen unterrichtet werden, er habe dazu schon viele hundert Zeichnungen gemacht. Im gleichen Jahre 1739 giebt Kändler ein eingehendes Gutachten an die Kommission ab über die notwendigen Verbesserungen an der Fabrik, er betont dabei wiederum seine Bereitwilligkeit, die Dreher durch Unterweisung zu fördern und durch bessere Einrichtung der Drehscheiben das Zerspringen der grossen Vasen zu verhindern. Statt der vielen Koppchendreher könnten etliche zu guten Formern herangebildet werden. Diese könnten dann „saubere Kabinettstückchen als Figürlein ausformen, welche gesucht und geliebt" seien und Geld einbrächten, während für die Koppchen nichts gezahlt werde. Es sei zu bedauern, dass Graf Brühl zu seinem Service nur sehr geringe Sachen bekommen habe.

Schliesslich wendet er sich im selben Jahre 1739 in einer Eingabe direkt an den Grafen Brühl. Das vor langer Zeit bestellte (Schwanen-) Service war von diesem in Erinnerung gebracht worden, damit es im August fertig werde. Aber, so führt Kändler aus, es könne nicht zur angesetzten Zeit vollendet werden, weil noch nicht ein einziges dazu gehöriges Hauptstück, als Terrinen, Leuchter und dergl. in der Masse angefangen, welches doch die allergefährlichsten und kunstreichsten Stücke wären. Ja, es seien noch nicht die Schüsseln und Teller komplett, das meiste habe schlechte Qualität, es mangele daran die gehörige Verputzung. Es sei sehr zu bedauern, dass das Service solle so hingeschleudert werden. Wenn er nicht daran gehindert werde, wolle er das Service bald fertig haben. Aber Herold gebe davon die künstlichste Arbeit einem unerfahrenen Arbeiter, den guten dagegen geringe Stücke. Herold könne davon nichts verstehen, weil er kein Bildhauer sei. Die plastische Arbeit aber sei nach Kändlers Überzeugung der wichtigste Teil der Porzellanfabrikation. Alle Hauptstücke in Porzellan seien seine (Kändlers) Arbeit und Erfindung. Von dem ganzen Brühlschen Service habe Herold kein Stück gemacht, Kändler aber alles.

Infolge dieser Beschwerden Kändlers wurde denn im nächsten Jahre dem zur Fabrik gewiesenen Bergrat von Heinitz neben Herold die Aufsicht über die Arbeiter übertragen. In dessen Instruktion wird angegeben, er kenne die Mechanik und Architectura civilis, er solle die Öfen und Drehmaschinen zu verbessern suchen. Dieser berichtet dann am 10. Sept. 1740 über die Anschaffung von zwei Maschinen zum Oval- und Passigdrehen und über die Verbesserung der Drehmaschinen. Ferner sollten die Maler und Former im Zeichnen durch einen Maler Erbsmehl unterrichtet werden, Kändler selbst hatte den Modelliererlehrlingen täglich eine Stunde zu geben. Auch wurde Kändlers Gehalt von seither 400 Thlrn. auf 696 Thlr. erhöht. Gewiss ein Beweis dafür, dass man von der Wichtigkeit eines Bildhauers wie Kändler für die Fabrik sich überzeugt hatte. Herold erhielt ebenso wie Heinitz am 12. August 1741 eine neue Instruktion, in der er angewiesen wurde, sich stets mit Kändler zu verständigen. Aber das half nur wenig, zu dem gespannten Verhältnis zwischen Kändler und Herold kamen noch Reibungen zwischen Herold und Heinitz und unter den Arcanisten selbst, so dass

im Februar 1742 Geh. Rat von Heinecken zur Untersuchung der Zustände der Fabrik entsandt wurde. Doch da man es nur bei Verordnungen liess, Herold dazu auch die Oberaufsicht beibehielt und die Mängel doch wesentlich durch das Entgegenarbeiten der leitenden Persönlichkeiten hervorgerufen waren, so wurden auch noch ein Jahrzehnt später stets die gleichen Klagen gegenseitig wiederholt.

Das Eine geht aber doch mit ziemlicher Klarheit aus jenen langen Korrespondenzen hervor, dass Kändler stets offen und ehrlich seine Meinung sagte und das redlichste Bemühen an den Tag legte, die Leistungen der Fabrik zu erhöhen, dass er indessen vieles unter dem Unverstand und dem bösen Willen Herolds zu erleiden hatte, trotzdem aber mit unermüdlichem Eifer mehr als jeder andere seinen Pflichten oblag. Kändler war von der hohen Wichtigkeit des guten Gelingens der plastischen Arbeiten durchdrungen, konnte aber nicht durchsetzen, dass er allein darüber zu verfügen hatte, und so musste er seine Arbeiten stets unter Schwierigkeiten aller Art durchführen. Man muss darum diese Beschwerden Kändlers in Betracht ziehen, um für die Verschiedenwertigkeit von Gruppen aus derselben Periode und von einzelnen Stücken eines und desselben Services die Erklärung zu finden.

So fruchtbar und epochemachend Kändler in jener Zeit auf rein keramischem Gebiete gewesen ist, so sehr war er gleichzeitig bemüht, in figuralen Kompositionen die höchste künstlerische Vollendung zu erreichen. Die wachsende Anerkennung, die seine Figurengruppen fanden und die sich, wie er selbst hervorhebt, auch durch den gesteigerten Absatz für die Fabrik fühlbar machte, veranlasste ihn zu immer grösseren Kompositionen und liess ihn schliesslich vor keinen Schwierigkeiten mehr zurückschrecken. Er war für seine Person der Herrschaft über das Material sicher, so dass er nur den einen Wunsch hegte, dass in allen anderen ineinandergreifenden Fabrikationszweigen stets der richtige Mann am richtigen Orte beschäftigt werde und seiner Instruktion gemäss arbeite. „Ein jeder lerne seine lection, so wird es wohl im Hause stohn“ sagt er einmal mit einem Anfluge von Humor im Hinblick auf Herold und die Arcanisten. In seinem Gutachten über der Fabrik Verbesserung spricht er 1739 als seine Meinung aus: „Summa Summarum, es kann alles von Porcellain gemacht und geschaffet werden, was man nur begehret; ist’s zu gross, macht man’s von zwei Stücken; welches aber Niemand so wohl einsehen kann, als der die Modelle machet, wodurch man alles, was unmöglich scheinet, nach seiner Art und Weise erzwingen kann, welches ich aufrichtig und mit Wahrheit melde.“

Nachdem ihm schon in den ersten Jahren seiner Thätigkeit an der Fabrik die lebensgrossen Tierfiguren in der Hauptsache gelungen waren, sind ihm menschliche Figuren von der Grösse etwa eines halben Meters wie die Apostel „nur kleine Figürlein“, deren glückliches Gelingen er für nichts besonders Rühmenswertes erachtet. Er erbietet sich sogar Dinge, die die Arcanisten für unmöglich ausgegeben, oder womit sie sonst grosse Schwierigkeiten gemacht haben, z. B. einen Apostel in Lebensgrösse, wie schon früher so auch jetzt ohne Weitläufigkeit und mit grösstem Pläsier zu schaffen. Er will so viel Modelle ausarbeiten, dass die Arcanisten immerfort Vorrat zum Brennen hätten, Herold aber es sollte mit der Emaillierung nicht bestreiten können. Aus diesen Worten spricht eine naive Freude über die erlangte Kunstfertig-

keit und ein ungebrochener Schaffensdrang. Dass Kändler damit nicht leere Ruhmesreden geführt hat, das hat er durch seine Thaten bewiesen. Der Reichtum dessen, was der Künstler alles geschaffen hat, ist so gross, dass man ein Menschenleben für zu knapp bemessen halten möchte, um das alles auszuführen. Jedes vollendete Modell scheint ihm einen neuen Ansporn zu geben, seine Kunstfertigkeit in noch schwierigeren Dingen zu erproben. Welchen weiten mühevollen Weg muss er zurückgelegt haben seit seinem Eintritt in die Fabrik, wo er an den Geräten kaum einen richtigen Henkel gefunden, bis zu der souveränen Herrschaft über das Material, die sich in den Hauptstücken des Brühlschen Schwanenservices, in dem reichen plastischen Schmuck, der ihren Gefässkern umspielt, offenbart. Und doch ist Kändler hierbei nicht stehen geblieben. Die Terrinen des Brühlschen Services werden noch überboten durch die für den König von Frankreich angefertigten Schneeballenvasen, durch die Zierkannen mit den vier Elementen, durch die beiden Vasen mit Allegorien der Jagd und des Krieges und manche andere Stücke, die noch heute nach den alten Modellen ausgeführt werden. Ebenso geht Kändler auch in den figuralen Werken von den Büsten und Einzelfiguren über zu den materiell miteinander verbundenen Gruppen und von diesen zu den vielfigurigen Kompositionen, wie der Kreuzigung Christi und dem Tod des hl. Franciscus Xaverius und anderen zusammengesetzten Stücken, um schliesslich in dem Modell für das Reiterdenkmal Augusts III. nach dem Höchsten zu ringen, dessen er die Porzellanplastik fähig hielt und zu dessen Erreichen ihn seine künstlerische Kraft und seine technische Sicherheit zu befähigen schien.

Den Anfang mit solchen figurenreichen Schöpfungen machte er ungefähr zur selben Zeit, als er die Hauptstücke für das Brühlsche Schwanenservice in Arbeit hatte. Er hatte dabei mit nicht geringeren Schwierigkeiten zu kämpfen, als bei jenen Werken. Als den Urheber aller dieser Störungen sieht er wieder Herold an, und es lässt sich beim Durchlesen von Kändlers Beschwerden der Verdacht nicht von der Hand weisen, dass Herold in der Befürchtung, seine Vorzüge und Verdienste um die Fabrik könnten durch Kändlers Kunst in den Schatten gestellt werden, das Gelingen seiner Werke zu hindern suchte.

Unter den Werken, mit deren Fertigstellung es noch sehr weitläufig aussehe, nennt er in erster Linie in dem Bericht vom 15. Dezember 1738 den Tod des heiligen Franciscus Xaverius, „ein überaus pretios Stück, welches Modell von mir bis auf was weniges fertig, also schon vorlängst in der Masse hätte können angefangen werden, weil die daran befindlichen Figuren alle einzeln stehen, nachgehends aber zusammen müssen, dass man die Fugen nicht observiren wird“. Diese Gruppe habe Graf von Brühl in Moritzburg den Hofkommissar Herold möglichst zu beschleunigen ersucht, Kändler habe ihm auch darauf zugeredet, er solle doch damit anfangen lassen. Es sei aber allein die Glorie fertig und diese liege in Stücken entzweigebrochen da, mit allem übrigen habe Herold nicht beginnen lassen. Etwa ein halbes Jahr später, am 14. Juli 1739, klagt Kändler darüber, dass Herold erst vor kurzem damit hätte anfangen lassen, nachdem er ihm den heiligen Franciscus wieder abgenommen und andere Modelle zu fertigen aufgegeben habe, so dass das im Vorhaus unfertig stehen gelassene Modell wieder vertrocknete und Kändler von vorne anzufangen genötigt war. Darauf

habe dann Herold zum Verputzen des Heiligen Lehrlinge statt geübter Kräfte angestellt und diese damit noch zur Eile getrieben, so dass der König selbst die Fehler bemerkt hätte, die die jungen Verputzer infolgedessen daran gemacht hätten. Herold sucht dagegen in einer ziemlich lahmen, an den Grafen Brühl unterm 29. Juni 1739 gerichteten Verteidigung, in der er seine eigenen Verdienste um die Fabrik aufzählt, die Schuld an diesen Unregelmässigkeiten anscheinend durch Klagen über seinen Kollegen Schertel von sich abzuwälzen. Dieser habe wegen der häufigen Brennschäden auf ihn und die andern beiden Arcanisten (Dr. Petzsch und Dr. Schatter) die Schuld zu werfen gesucht und bei Bestellung des heiligen Franciscus, der zwölf Apostel und der Kaminaufsätze für Hubertusburg gesagt, dergleichen zu bestellen solle dem König nicht eingeredet werden, da es nicht gemacht werden könne.

Um nun in Zukunft dem vorzubeugen, dass kein Porzellanstück recht sauber und so gut wie das bossierte Modell zum Vorschein komme, hatte Kändler beantragt, dass jede Werkstatt ihren eigenen Meister bekomme, die Formen müssten dann aber dem richtigen Mann zum Ausarbeiten gegeben werden, dann würde auch alles gut werden. Damit nicht saubere Modelle durch die Verputzer und Lehrlinge untüchtig gemacht und verderbt würden, sei es nötig, dass diese im Zeichnen und Modellieren Unterricht erhielten. Es sollten die römischen Gipsstatuen, die man im kleinen nach den besten Mustern kopiert habe, wie der Apoll, die griechische Venus, der Herkules, der Laokoon mit seinen Söhnen, die Ringer, der Gladiator, der Mercurius, die Leda, der Atlas u. s. w., nach Meissen geschafft werden, um daran die jungen Burschen gleichsam als in einer Akademie zu unterrichten, dann würden sicher glänzende Resultate erzielt werden. Den etwa 70 Malern, die an der Fabrik angestellt seien, wäre ein Unterricht ebenso nötig. Herold sollte doch wissen, dass die Zeichnung die Mutter der Malerei sei, aber er nehme niemals einen Pinsel (gemeint ist jedenfalls zur Korrektur) zur Hand, sondern lasse es darauf ankommen, dass die Maler einander selbst unterrichten. Weil aber bei den Malern keine rechte Aufsicht wäre, käme es, dass seine, Kändlers Geschirre durch die Malerei verdorben würden. Zur Abstellung auch dieser Beschwerden war dann, wie schon erwähnt, 1740 Bergrat Heinitz zur Nebenaufsicht und Verbesserung der Technik, der Maler Erbsmehl zum Unterricht der Former und Maler im Zeichnen, Kändler zum Unterricht der Modelliererlehrlinge angestellt worden.

Nachdem nun Kändler zu Ende des Jahres 1739 versichert hatte, dass die Historie des hl. Franciscus Xaverius, welches ein früher von ihm ausgearbeitetes Stück wäre, wenn er nicht sollte gehindert werden, innerhalb vier Wochen fertig werden würde, erfahren wir Genaueres über deren Vollendung aus dem Verzeichnis seiner Arbeiten des Jahres 1740. Danach hat er im Januar „zwey Stück Figuren des heil. Francisci Xaverii in der Massa corrigiret und nachgeholfen“, sodann in den Monaten August bis Oktober „das Modell zur Gloria des hl. Franciscus Xaverius völlig geändert und erneuert und dasjenige, was zu gefährlichen Rissen hat Anlass geben können, herausgeschaffet und zum Abgiessen befördert“. Ebenso hat er „drei Glorien zu Franz Xaver in der Masse corrigiert und die Annehmlichkeit in die Gesichter, desgleichen die Zeichnung in die Hände und wo es nöthig gewesen, gebracht“. Es scheint danach



Der Tod des hl. Franciscus Xaverius.

die Gruppe noch im Jahre 1740 fertiggestellt worden zu sein. Aber die Hauptfigur der Gruppe mag wohl Kändlers Ansprüchen nicht genügt haben, denn in dem Verzeichnis seiner Arbeiten des Jahres 1741 kommt er unter den Stücken des Dezember noch einmal darauf zurück mit der Angabe, dass er des hl. Francisci Salesii (sic) Figur mit seinem Postamente völlig geändert habe. Die vorhandenen beiden Exemplare der Gruppe, das eine in der Königl. Porzellansammlung, das andere beim Kunsthändler Salomon in Dresden, stimmen in allen Figuren vollständig überein, von der ersten Redaktion scheint demnach nichts erhalten geblieben zu sein.

„Der Tod des Jesuitenapostels Franciscus Xaverius auf der Halbinsel Goa“ ist in einer figurenreichen Gruppe dargestellt, deren Hintergrund die Hütte des Priesters bildet. Der Heilige ist bei Ausübung seiner Andacht vor seiner Hütte vom Tode ereilt worden, ein am Boden liegendes Buch und ein Kruzifix lassen dies erkennen. Er liegt, in ein faltenreiches Gewand gekleidet, auf den Rücken zurückgesunken mit leicht angezogenen Knien da. Eingeborene, Missionare und Kriegsleute sind zu seinem Tode herbeigeeilt. Der links vorn stehende Eingeborene, der durch seine Kleidung mit Turban wohl als Heide charakterisiert werden soll, weist ähnlich wie der Krieger in der Kreuzigung die Aussenstehenden auf den im Mittelpunkt des Interesses aller befindlichen Sterbenden hin, dessen Haupt schon mit einem Heiligenschein geschmückt ist. Im Hintergrunde rechts von der Hütte zeigt ein gepanzerter Krieger einem herzugeeilten gläubigen Eingeborenen mit Federkopfschmuck den sterbenden Heiligen. Dahinter rechts bringt ein Knabe Holzscheite herangetragen. Dass der Vorgang sich zur Nachtzeit abspielt, wird dadurch versinnlicht, dass ein anderer gepanzerter Krieger ohne Kopfbedeckung das Antlitz des Sterbenden mit einer Fackel erhellt. Drei europäische Anhänger des Apostels sind von seinem Hinscheiden aufs Innigste ergriffen. Noch in der Hütte, vor dem Krieger mit der Fackel, beugt sich der eine mit zusammengelegten Händen zu dem Antlitz des Heiligen nieder, ein anderer, hinter dem vorn stehenden Eingeborenen, ist auf die Knie niedergesunken und küsst ihm andachtsvoll die Rechte, der dritte, vor dem Eingeborenen am Boden kauernd, blickt mit gefalteten Händen wehmutsvoll nach dem geliebten Toten.

Wenn schon durch den Nimbus des Heiligen angedeutet wurde, dass hier keine gewöhnliche Sterbescene sich abspielt, so wird die heilige Weihe des Ereignisses noch eindringlicher veranschaulicht durch die Wolke von Engeln, geflügelten Putten und Cherubimköpfen, die von den am Boden Stehenden unbemerkt sich zu dem Heiligen schwebend herniedersenkt. Dieses Stück ist in seiner Gruppierung und Modellierung ganz vorzüglich gelungen.

Die Gruppierung der Scene und die natürliche Erscheinung des ganzen Vorgangs, dem nichts Äusserliches oder Gesuchtes anhaftet, ist wiederum ein hoher Beweis für die echte Künstlerkraft Kändlers. Bei eingehenderer Betrachtung fesselt aber noch mehr die durchaus lebendige der Natur abgelauschte Darstellung jeder einzelnen Gestalt. Da fällt zunächst auf, wie scharf der Künstler die einzelnen Typen individualisiert hat: die Eingeborenen, die Krieger, den Apostel und seine europäischen Anhänger. Alle Körperformen und Gewandstücke, ja auch die zur Zeit des Vorgangs (1552) passenden Rüstungen sind genau nach dem Modell studiert. Am meisten aber fesselt die scharfe

Durchbildung der Köpfe in ihrer bildnisgetreuen Wiedergabe, am schönsten und charakteristischsten der Kopf des hinter dem Sterbenden Herniedergebeugten. Das Ganze wird stets als eine der besten Arbeiten Kändlers und als ein Meisterwerk ersten Ranges angesehen werden müssen.

In dem folgenden Jahre 1741 sind noch zwei andere mehrfigurige Gruppen Kändlers entstanden, die im Charakter der Aufstellung und Komposition mit der Gruppe des hl. Franziscus Xaverius übereinstimmen. Wir erfahren darüber genaue Kunde in der Spezifikation von Kändlers Arbeiten des Jahres 1741. Nachdem er darin die Arbeiten jeden Monats während der Dienststunden aufgezählt hat, giebt er dann noch eine Liste seiner ausser dieser Zeit entstandenen unter dem Titel: „Hierüber mit Beihülfe eines Gesellen als Feiertagsarbeit und mit besonderer Bezahlung", und erwähnt die Gruppe des hl. Hubertus unter den Werken des Oktober mit folgenden Worten: „Des hl. Huberti Figur, wie er gegen die Fronte eines Hirsches knieend lieget und betet, zwischen denen Geweihen des Hirsches befindet sich ein Crucifix, auch mit vielen remarquablen Curiosis versehen." Aus dem Monat Dezember nennt er dann „einen Ecce homo, an eine Säule gebunden und gestäupet". Während die letzte Gruppe, „die Geisselung des Heilandes", die auch in Kändlers Biographie als eines seiner Hauptwerke genannt wird und die gleichfalls eine mehrfigurige Gruppe mit freistehenden Gestalten gewesen sein muss, heute nicht mehr vorhanden ist, besitzen wir den hl. Hubertus in der Königl. Porzellansammlung. Auch sind dazu die Modelle in Meissen noch vorhanden und danach neuerdings Wiederholungen der Gruppe hergestellt worden. Die Gruppe war aller Wahrscheinlichkeit nach für das Jagdschloss Hubertusburg bestimmt gewesen, für welches ja auch im Jahre 1739 schon grosse Kaminaufsätze bestellt worden waren.

Die Gruppe besteht nur aus wenigen Figuren. Der Heilige kniet links vor dem rechts stehenden Hirsch, hinter jenem steht sein Pferd, vor dem Hirsche sein Hund Die Scene ist nach hinten durch Laubbäume abgeschlossen, war also ebenso wie die Gruppe des hl. Franciscus Xaverius mit Rücksicht auf die Vorderansicht aufgestellt. Die gleiche Zeit der Entstehung äussert sich noch durch manche andere Übereinstimmungen, so ist besonders der Kopf des Hubertus nicht minder sorgfältig durchgebildet wie der des über Franciscus gebeugten Priesters. Als die „remarquablen Curiosa", die Kändler an dieser Gruppe hervorhebt, werden wohl neben den schöngebildeten Tieren die besonders liebevoll durchgebildeten Pflanzen des Waldbodens anzusehen sein.

Noch ein drittes Werk der Königl. Porzellansammlung, die Kreuzigung Christi, hat mit diesen beiden Gruppen so charakteristische Übereinstimmungen, dass wir seine Entstehung in die gleiche Zeit zu versetzen uns berechtigt halten.

Eine spätere Entstehung der Kreuzigung erscheint schon dadurch ausgeschlossen, dass in Kändlers Biographie, die sicher von einem dem Künstler oder seiner Familie nahestehenden, gut unterrichteten Verfasser herrührt, das Verzeichnis seiner Hauptwerke auch „die Kreuzigung von verschiedener Grösse" enthält, aber nicht unter den Werken seiner letzten Jahre, die in einer Anmerkung besonders aufgezählt werden. Unter diesen letzteren Werken wird nur ein Christus am Kreuz für den Papst

Clemens, aber nicht eine Kreuzigung genannt. Besonders jedoch sprechen stilistische Erwägungen für die gleichzeitige Entstehung der drei Werke. Denn diese unterscheiden sich von den vorher besprochenen religiösen Gruppen des Anfangs der dreissiger Jahre besonders dadurch, dass bei jenen früheren Werken die Figuren zu einer plastischen Gruppe in architektonischem Aufbau materiell miteinander verbunden erscheinen, während bei diesen Stücken auf flachem Grunde jede Gestalt für sich steht und alle zusammen zu einer nach malerischen Gesichtspunkten komponierten Gruppe vereinigt sind. Man hat den Eindruck, als ob hier die Scene nach einem Gemälde oder Kupferstiche ins Plastische übertragen worden sei; so wird man besonders bei der Kreuzigung an Kompositionen von Veronese oder Rubens erinnert. Der Vorgang wird von dem Künstler so darzustellen versucht, wie er sich in Wirklichkeit abgespielt haben könnte. Die künstlerische Einheit der Gruppe wird lediglich in der Anteilnahme jeder einzelnen Person an dem Ereignis erreicht; und bei dem kleinen Maassstab der Figuren, wobei das Auge noch die ganze Gruppe zu überblicken und im Zusammenhang zu erfassen vermag, wird von dem Künstler auch noch die einheitliche künstlerische Wirkung erzielt, die bei monumentaler Ausführung in Frage gestellt sein würde.

Neben dieser Gleichartigkeit der Komposition in den drei Gruppen sprechen auch noch mannigfache Übereinstimmungen von Einzelheiten für die Entstehung in derselben Entwickelungsperiode des Künstlers. Alle drei Stücke zeigen den Erdboden in naturalistischer Weise mit Moos, Gras und Blumen überdeckt, wie es beispielsweise bei dem in den fünfziger Jahren entstandenen Kabinettstück des Reiterdenkmals für August III. so minutiös nicht mehr vorkommt. Es sei besonders darauf hingewiesen, dass der hl. Hubertus dieselben Waldblumen, Sträucher und Pilze aufweist, wie die Kreuzigung, und dass ausserdem noch hier und da der Boden mit einem verschlungenen Fadengewirr überdeckt ist, wie es genau so bei dem hl. Franciscus Xaverius vorkommt. Damit soll jedenfalls der moosige Waldboden charakterisiert werden. Dieses Waldmoos ist wohl durch in die Porzellanmasse eingetauchte Garnfäden hergestellt worden. Auf solche durch raffinierte Mittel erreichte Nachbildung des Waldbodens scheint Kändler besonders stolz gewesen zu sein, denn darauf deutet wohl sicher sein Hinweis, dass die Gruppe des hl. Hubertus auch „mit vielen remarquablen Curiosis“ versehen sei. Diese durch Überdeckung der ganzen Fläche sich bekundende sorgfältige Detailarbeit erinnert an die nicht weniger eingehende Behandlung der mit Blumen überdeckten Vasen, die noch in die vierziger Jahre zu setzen sind. Die grösste Sorgfalt ist aber bei jenen drei Stücken auf die Durchbildung der Köpfe verwendet; diese sind so wunderbar naturwahr modelliert, dass dadurch eine porträtmässige Treue erreicht wird. Wir haben aber schon die gleiche Tendenz an der Statue des hl. Wenzeslaus zu beobachten Gelegenheit gehabt, die mit der datierbaren Madonna mit dem hl. Antonius stilistisch übereinstimmt. Da aber diese frühen Werke schon in den dreissiger Jahren entstanden sind, so kann auch die Kreuzigung, die zu jenen Stücken gehört, die eine noch grössere Vervollkommnung in derselben Richtung aufweisen, nicht erst mehrere Jahrzehnte später entstanden sein. Es mag auch noch darauf verwiesen werden, dass in der Engelsglorie über dem sterbenden hl. Franz Xaver ebensolche geflügelte Cherubimköpfe vorkommen, wie an der Madonna und dem hl. Antonius.

Von der Kreuzigung sind übrigens ebenso wie von dem sterbenden hl. Franz Xaver gleichzeitige Wiederholungen ausgeführt worden, da solche in dem Dresdner Warenlager der Meissner Fabrik noch bis in die 70er Jahre des 18. Jahrhunderts zum Verkauf ausgeboten wurden, worüber ein später noch eingehend zu besprechendes Verzeichnis im Königl. Kupferstichkabinett zu Dresden Aufschluss giebt. Und zwar sind beide Gruppen von der gleichen Grösse und Zusammensetzung gewesen, wie jene in der Königl. Porzellansammlung befindlichen, da die Kreuzigung als Gruppe von 11 Figuren (ohne den Crucifixus gerechnet) in Höhe von 16 und 20 Zoll angegeben ist, welche Maasse mit jenen übereinstimmen. Eine Wiederholung der Gruppe des sterbenden Franciscus Xaverius befindet sich in dem Besitze des Kunsthändlers Salomon, die Kreuzigung Christi ist ausser Dresden noch beim Grafen Brühl auf Pförten und in der Sammlung Weyerbusch in Elberfeld erhalten. Eine moderne Wiederholung der Kreuzigung wurde für die diesjährige Pariser Weltausstellung ausgeführt.

Die Kreuzigung hat eine Gesamthöhe von 160 Centimetern, die grösste Figur derselben, der links im Vordergrunde stehende römische Krieger, misst 53 cm. Der an einem hoch über die Gruppe emporragenden Kreuze hangende Körper Christi, der dadurch allen irdischen Leidenschaften entrückt erscheint, ist wieder in einer Vollendung modelliert, die uns die hohe plastische Kraft des Künstlers, mit der er die wesentlichen Formen in charakteristischer Weise auch bei so kleinen Figuren zur Geltung zu bringen weiss, von neuem bewundern lässt. Von den elf Figuren am Kreuzesstamm sind die im äusseren Ringe stehenden fünf römischen Krieger von dem hohen Pathos des Schmerzes der anderen nur teilweise berührt. Zwei von den Kriegern sind noch über die Köpfe der Leidtragenden hinweg in lebhafter Auseinandersetzung über den Ausfall des Würfelspiels um den Mantel Christi. Im Gegensatz zu diesen beiden weist der vorn links stehende Krieger nach dem Gekreuzigten empor, und der im Grunde rechts stehende schlägt auf seine Brust, wodurch beide ihre ernste Anteilnahme an dem Vorgange kundthun. (Auffallend ist die kleine Gestalt des ganz links vorn stehenden Kriegers.) Die hoch über die innere Gruppe emporragenden Krieger mit ihren hohen Hellebarden und Feldzeichen sind kompositionell vorzüglich verwertet; sie bilden einen ruhigeren Ausklang der lebhaft erregten Mittelgruppe. Das Bemühen des Künstlers, die Krieger in historisch treuer Gewandung darzustellen und sie auch in ihrer ganzen Erscheinung als rauhe Kriegsleute zu charakterisieren, ist augenfällig. Die rechts am Kreuzesstamm kniende Magdalena ist eine ausgezeichnet studierte Gewandfigur, der hinter ihr am äussersten Ende rechts niedersinkende Apostel, der einzige, der mit hocherhobenen Händen seinem Schmerze Ausdruck verleiht, wirkt bei allem Pathos doch echt in seiner Empfindung und giebt in den Linien seiner Erscheinung einen schönen Abschluss der Gruppe rechts. Die Gruppe von vier Gestalten links am Kreuzesstamm, die beiden Marien, Johannes und ein älterer Apostel, wirkt ergreifend durch die wahre und schlichte Schilderung ihres tiefen Leids und ist in jeder Figur in Bezug auf Empfindung, Haltung und Bewegung so fein abgewogen, dass hiermit der Künstler seine grösste Wirkung erreicht hat. —

Neben den Werken biblischen und kirchlichen Inhalts wandte Kändler um dieselbe Zeit schon den mythologischen und allegorischen Stoffen sein Interesse zu, wie nicht



Die Kreuzigung Christi.

minder der Darstellung von Genrefiguren und Schäferscenen in der Manier Watteaus, von Typen der italienischen Charakterkomödie, von Strassenverkäufern, Völkertypen und militärischen Figuren. Den ersten Anlass zu solchen Figuren und Gruppen mochten sicher Bestellungen und Anregungen von seiten des Hofes und des Grafen von Brühl gegeben haben, aber es lag auch die Wahl dieser Motive ganz im Geschmack der Zeit begründet. Es wäre indessen ein Irrtum, wenn man annehmen wollte, dass alle diese Stoffe nicht schon früher in die Kleinplastik eingeführt gewesen wären. Ebenso wie in der „hohen" Kunst waren auch in der Kleinkunst schon im 16. und 17. Jahrhundert mythologische und allegorische Stoffe überaus beliebt. Sandrart nennt einmal in seiner „Teutschen Academie" das Fabelbuch des Ovid „die Bibel der Maler"; er hätte damals schon die unbegrenzte Geltung des Werkes mit dem gleichen Rechte auch auf die Bildhauer und Kleinkünstler ausdehnen können. Wir wissen aus Kändlers Biographie, dass er noch als Modellmeister Unterricht in der Erklärung der mythologischen Dichter nahm, um so deren ganze Stoffwelt sich völlig zu eigen zu machen. Auch das Einkleiden der antiken Götter und Helden in das Theaterkostüm der Zeit war schon vor Kändler in der Barockkunst üblich. Den Figuren der italienischen Charakterkomödie aber begegnen wir auch schon zu Ende des XVII. Jahrhunderts. In Meissen selbst wurden solche bereits in Böttgersteinzeug ausgeführt, wovon Beispiele im Herzoglichen Museum zu Gotha zu sehen sind. Nicht minder sind die Strassenverkäufer und Handwerker schon lange in die Kunst eingeführt gewesen, ehe man an Rokoko und Porzellanplastik dachte. Sie wurden durch den Kupferstich überallhin verbreitet und bildeten auf lange Zeit hin nicht nur für die Völkerspiele, Wirtschaften und Maskeraden der Hoffeste, sondern auch für die Kleinkunst der Zeit willkommene Vorlagen. Zuerst scheint der im Jahre 1609 verstorbene Annibale Caracci in ausgedehnterem Maasse solche Volksgestalten aus seiner Vaterstadt Bologna mit dem Zeichenstifte im Bilde festgehalten zu haben. Sie wurden dann im Jahre 1660 von dem römischen Verleger G. J. Rossi in achtzig Radierungen von Gius. Ma. Vitelli unter dem Titel: „Di Bologna l' arti per via" verbreitet. Es spricht sehr für ihre grosse Beliebtheit, dass sie dann etwa achtzig Jahre später von neuem in Nachstichen verlegt wurden, und zwar 1738 im Verlag von Georg Martin Preisler und 1740 von dem römischen Stecher Simone Guilini. Das zeitliche Zusammentreffen der Kändlerschen Figuren dieser Art mit jenen Publikationen lässt die Vermutung eines Zusammenhanges nicht von der Hand weisen. Aber auch die Radierungen eines Callot und Stefano della Bella, ebenso die „Cris de Paris" von französischen Stechern des 17. u. 18. Jahrhunderts mögen, wenn auch nicht direkt als Vorlagen, so doch als Anregung zu gleichen oder ähnlichen Schöpfungen gedient haben. Gerade um die Zeit, als Kändler selbst solche Typen anfertigte, waren die Cris de Paris von Bouchardon, gestochen von Michel le Clerc 1737—1742, erschienen. Und da ja bei den Hoffesten jener Zeit alle diese Figuren neben den inzwischen neu hinzugekommenen Völkertypen, Soldaten, Watteaufiguren und Schäfern sich grosser Beliebtheit erfreuten, so war die Wahl gerade dieser Stoffwelt für die Porzellanplastik überaus zeitgemäss und glücklich. Es kam als besondere Gruppe noch hinzu die Darstellung von Kinderfiguren in allen nur möglichen Beschäftigungen, als Personifikationen und Allegorien aller Art und als die allbeliebten Amoretten. Endlich auch ist Kändler

Zeit seines Lebens der Darstellung von Tierfiguren treu geblieben, doch hat er seit Anfang der 40er Jahre dafür zumeist einen kleineren Maassstab gewählt, als bei den für das Japanische Palais in der ersten Hälfte der dreissiger Jahre angefertigten Stücken; auch hat er viele Tierfiguren aus Rücksicht auf den Handel in mehrfachen Grössen ausgeführt. Das beweist uns, dass auch diese Werke seiner Kunst einer Vorliebe der Zeit entgegenkamen. Die meisten der Tierfiguren, die in der Sammlung des Sir Massey-Mainwaring zu sehen waren, sind nach Modellen jener späteren Zeit ausgeführt.

Indem nun Kändler dieser gesamten Moderichtnng seine Kunst dienstbar machte, hat er ganz ausserordentlich dazu beigetragen, die Meissner Porzellanfabrik und ihre Erzeugnisse in ganz Europa bekannt und populär zu machen. Dessen ist er sich auch durchaus bewusst gewesen. Schon im Jahre 1739 erbietet er sich, wie schon bei anderer Gelegenheit erwähnt wurde, die Dreher zu guten Formern auszubilden, damit sie saubere „Cabinetstücklein", als Figürlein, ausformen könnten, welche gesucht und geliebt seien, wofür auch viel Geld bezahlt werde. Ja noch im Jahre 1751 will er durch seine „Inventiones" an Figuren, Gruppen, Vasen, Geschirren, Services, Ornamenten u. s. w., „wie es der jetzige Gout der kunstliebenden Welt erfordert", zur weiteren Hebung der Manufaktur beitragen.

Dieser Hinweis Kändlers scheint mir zweifellos auf den Rokokogeschmack zu deuten zu sein, dessen Formen er ja auch in der Keramik mit der Herstellung des Brühlschen Schwanenservices sich zugewendet hatte. Wenn nun auch viele der figuralen Motive schon lange vorher den Künstlern geläufig gewesen sein mögen, so hat doch Kändler diesen Werken durch die mit den Jahren mehr und mehr darin ausgedrückte gefällige Grazie und Zierlichkeit den Stilcharakter des Rokoko aufgeprägt. Kändler ist zweifellos der erste, der diese Gattung in der Porzellanplastik zu künstlerischer Bedeutung geführt hat, und sein späterer Mitarbeiter und Nachfolger Acier brauchte nur in den von jenem gewiesenen Wegen fortzuschreiten, um auch seinerseits des Erfolges sicher zu sein. Kändlers beide im Jahre 1741 zuerst genannten Gehilfen Eberlein und Ehder haben allerdings auch die gleichen Stoffe behandelt, doch kommt ihre überdies nur kurze Thätigkeit gegenüber der künstlerischen Bedeutung und erstaunlichen Fruchtbarkeit Kändlers kaum in Betracht. Aus einer zu Anfang des Jahres 1744 gemachten Aufstellung erfahren wir, dass der zu Dresden geborene Johann Friedrich Eberlein, damals im Alter von 48 Jahren, seit 9 Jahren an der Fabrik thätig war, der zu Leipzig geborene Joh. Gottlieb Ehder, 27 Jahre alt, seit 4¹/₄ Jahren. Zu diesen kam noch seit ³/₄ Jahren der zu Danzig geborene 29¹/₂ Jahre alte Bildhauer Peter Reinicke. Eberlein starb 1750, Ehder 1751. Über Eberleins schwache ersten Arbeiten wurde schon S. 120 berichtet.

In der Grösse der Figuren und Gruppen bleibt Kändler zumeist unter dem Maasse, das er bei seinen für das Japanische Palais bestimmten Tieren und Vögeln, bei den religiösen Darstellungen oder dem Kabinettstück zum Reiterdenkmal gewählt hat. Keineswegs etwa weil er das kleinere Format für das künstlerisch oder technisch geeignetere angesehen hätte, sondern zunächst deshalb, weil er diese Stücke zumeist für den Handel herstellte, dagegen jene auf besondere Bestellung ausführte und zu Glanzleistungen seiner Kunst zu erheben bestrebt sein musste. Er geht in dem Format

dieser Arbeiten bis auf eine Höhe von wenigen Zoll herab und hat darin eine Mannigfaltigkeit, wie sie wohl im einzelnen Falle momentaner Künstlerlaune entsprungen sein mag, aber im ganzen doch durch die Rücksicht auf ein für den Verkauf allseitig assortiertes Warenlager und auf ihre jeweilig eine andere Grösse bedingende Aufstellung auf Kaminen, Büffetts, Kommoden, Tafeln und Konsolen bedingt war. Aus dem gleichen Grunde führte Kändler auch häufig die Stücke in mehrfacher Grösse aus. Einmal allerdings erfahren wir, dass zu der Wahl des kleinsten Formates gelegentlich ein besonderer Anlass gegeben war. Nach Heineckens Bericht vom 18. Februar 1742 über den Stand der Fabrik hatte Kändler unter anderm geäussert, einmal sei so wenig Masse dagewesen, dass, wenn er nicht lauter kleine Figuren gemacht hätte, die Fabrik einige Tage hätte feiern müssen.

Die schon mehrfach genannten Arbeitsverzeichnisse Kändlers aus den Jahren 1740 und 1741 geben uns den ersten wertvollen Aufschluss über die frühe Entstehungszeit der Meissner Rokokofiguren. Ebenso über die immer weitergehende Besitzergreifung der geschilderten Stoffwelt zunächst das Verzeichnis der 1745 für Friedrich den Grossen aus dem Meissner Warenlager entnommenen Stücke, sodann das am 1. Oktober 1753 aufgenommene Inventar des in der Konditorei des Grafen von Brühl befindlichen Porzellans, das Berling in dem während der Drucklegung dieses Bogens mir zur Kenntnis gekommenen Meissner Werke veröffentlicht hat. Diesen Verzeichnissen schliessen sich an: die Spezifikationen der in den Jahren 1760 und 1761 für den Grafen von Nicrolinsky, den Prinzen von Lobkowitz, den Grafen von Zernin, den Landgrafen von Fürstenberg, den Markgrafen Karl, sowie für Friedrich den Grossen 1760—62 gelieferten Geschirre und Figuren. Den Beschluss bildet der schon auszugsweise von Brinckmann veröffentlichte und bei Berling vollständig wiedergegebene, im Jahre 1765 im Druck erschienene Meissner Preiscourant. Da die Aufstellung dieses ausführlichen Preiscourants mit der Anstellung des Franzosen Acier zeitlich zusammenfällt, so ist derselbe für die Kenntnis der Werke Kändlers und der unter ihm thätigen Bildhauer noch besonders wertvoll, indem wir durch diesen in die Lage gesetzt sind, alle darin genannten Meissner Figuren Acier abzusprechen und Kändler oder seinem Einflusse zuzuweisen.

Sowohl für die geschichtliche Erkenntniss des allmählichen Anwachsens der Stoffwelt der Meissner Figuren aus der Periode Kändlers, wie nicht minder für die Feststellung der frühesten urkundlichen Erwähnung einzelner Stücke, und dadurch (soweit die erhaltenen Werke hiermit zu identifizieren sind) zur Anbahnung einer genaueren Kenntnis der künstlerischen Entwickelung Kändlers selbst, erscheint mir die aus diesen aufeinanderfolgenden Listen der Jahre 1740 und 1741, 1745, 1753, 1760—62 und 1765 zu gewinnende Ausbeute von besonderem Interesse. Da ich, um dieser Abhandlung nicht eine zu grosse Ausdehnung zu geben, eine Würdigung der kleineren Werke jener Zeit auszuschliessen bestrebt war und auch aus anderen Gründen mich von vornherein auf die urkundlich am besten beglaubigten, seither nicht genügend gewürdigten grösseren Kabinettstücke beschränkt habe, so will ich doch wenigstens in diesem und in dem letzten Kapitel eine Aufzählung der in jenen Listen erwähnten Stücke nicht unterlassen. Dabei sei bemerkt, dass allerdings die von dem Markgrafen Karl 1761 ausgewählten

zahlreichen ganz weissen Porzellanstücke, für die er im ganzen nur die Summe von 250 Thlr. zahlte, zumeist im Brande oder sonstwie schadhaft gewordene Stücke waren, dass es aber natürlich auf jene Stücke selbst nicht so sehr ankommt, als vielmehr darauf, dass wir durch deren Nennung und Beschreibung einen Anhalt gewinnen über die ungefähre Zeit der Entstehung ihrer Modelle.

Es seien zunächst in diesem Kapitel nur die aus den Verzeichnissen der 40er Jahre und aus dem Inventar des Grafen Brühl von 1753 ersichtlichen Stücke aufgezählt. Davon werden die grösseren Werke in dem letzten Kapitel im Zusammenhang besprochen werden, daselbst auch die in den Verzeichnissen der 60er Jahre genannten Stücke angeführt, weil die Mehrzahl derselben der letzten Schaffensperiode Kändlers zuzuweisen sein wird, von der jenes Kapitel handeln soll.

Schon 1740 macht Kändler einen Hottentotten als von ihm modelliert namhaft, es folgen dann im nächsten Jahr ein Türke, sowie als Werke Eberleins ein Mohrenpaar. Dann werden 1745 noch Panduren und Polen genannt. Von Strassenverkäufern und Jahrmarktsfiguren hat Kändler 1741 einen tanzenden Tiroler und eine Tirolerin mit ihrer Leier, einen Mann und eine Frau mit dem Dudelsack, ersteren nach einer ihm gelieferten Zeichnung, eine Frau mit Kind und einen Marktschreier mit Arzeneien ausgeführt. Es folgen 1745 Gärtner, Tischler, Bauern und Schäfer. Von Soldaten nennt er 1741 einen Kürassierreiter, einen Musketier, einen Fusstrabanten der Schweizer Leibwache. Sodann von Komödianten nur den Pantalon, doch sind schon 1745 Scaramuz, Arlequino und viele „theatralische Figuren“ vorhanden. Von anderen Gestalten der Zeit ist 1741 entstanden ein Ratsherr mit seinem Diener und ein Ratsherr mit einem Aktenbündel, eine Dame am Klavier und daneben ein Kavalier, die Gruppe eines Mannes mit Vogelbauer und einer Dame, die dem Papagei Kirschen giebt; ein Mann, der die Gambe spielt. Die bekannte Gruppe der beiden Hofnarren Schmiedel und Fröhlich ist auch schon 1741 von Kändler hergestellt worden, einmal ausserdem noch Fröhlich, wie er liebkosend hinter einer Dame im Rennschlitten sitzt, und dann wieder allein in Kammerherrntracht, sowie Schmiedel mit seinem Schilde. Der Schneider auf dem Ziegenbok stammt schon von 1740. Von mythologischen und allegorischen Gruppen hat Kändler 1741 allein angefertigt die vier Jahreszeiten als vier Putten mit Emblemen, und zwar den Frühling als Kind mit Kranz und Strauss, den Sommer als Mädchen mit Kornähren, den Herbst als Kind mit Pokal und Traubenkorb und den Winter als Kind im Pelz, darauf die Zeit durch Saturn veranschaulicht und die vier Elemente auf Vasen mit den Reichen der Götter Neptun, Juno, Diana und Vulkan. Eine reiche Gruppe als Tafelleuchter enthält die Figur eines Mannes, einer Sirene, eines Tritonenkindes und eines Delphins sowie von allerlei Schiffwerk, als Sinnbild des Elementes des Wassers. Ein solcher Leuchter ist heute noch vorhanden. Die Gruppe Meleager und Atalante begann Kändler im November 1740 für die Brühlsche Konditorei als Tafelschmuck. Dann machte Kändler zusammen mit einem Gesellen Saturn mit Sanduhr und Schild als Sinnbild der Zeit. Auch ein Einsiedlerpaar gehörte damals zu den beliebten Motiven. Im Jahre 1745 wurden aus dem Warenlager u. a. an Friedrich den Grossen geliefert: Kaminaufsätze mit Allegorie des Sommers und solche mit Schlachten bez. Jagden der Diana, neun mit Blumen gezierte Musengruppen, 13 weisse Musengruppen neben Bäumen, sowie

einmal 24 weisse ovidische Figuren und dann noch 20 weisse ovidische Figuren auf Postamenten.

Von dem Bildhauer Eberlein wurden dieselben Stoffe behandelt, so an einer Terrine „ovidische Anmerkungen“ und Pallas mit Kindern auf einem Terrinendeckel, sodann die Statuen der Gottheiten Apoll und Daphne (wohl nach Berninis Gruppe), Merkur, Venus und Cupido, Neptun mit einer Muschel, Juno mit dem Pfau, endlich die Allegorien: der Friede mit Palmzweigen, die Liebe als eine Weibsfigur mit zwei Kindern, die Hoffnung mit Anker und Falken.

Aus dieser Aufstellung lässt sich also erkennen, dass schon zu Beginn der 40er Jahre von Kändler die Stoffe in Angriff genommen waren, die nahezu ein halbes Jahrhundert lang von der Meissner Fabrik in unzähligen Exemplaren und Varianten über die Erde verbreitet wurden. Schon etwa ein Jahrzehnt später erfahren wir aus dem Brühlschen Inventar, dass der Künstler sich alle genannten Gebiete in reichstem Umfange tributpflichtig gemacht hat.

In dem Inventar der Konditorei des Grafen von Brühl von 1753 finden wir verzeichnet von religiösen Stücken: Moses mit der Harfe, Engel, Altäre mit dem Bildnis der Königin; von mythologischen Figuren: Atlas, Bacchus auf einem Fasse, Bacchus zu Wagen, Ceres mit Kind, Diana, Fama und Fortuna in verschiedenen Darstellungen, liegend, stehend, fliegend und auf einer Kugel, Mars, Neptun zu Wagen mit fünf Pferden, Pallas, Sphinxe allein und von Figuren umgeben, Tritonen, einen Wassergott, sodann summarisch aufgeführt eine grosse Anzahl von Götterfiguren, ebenso auch ovidische Figuren in Einzelgestalten und Gruppen von verschiedener Grösse. Ferner als grössere Stücke und Hauptgruppen: unter verschiedenen Aufsätzen und teils durchbrochenen, teils umwundenen Pyramiden, eine solche mit Minerva und Pallas (?), wozu vier Monarchien und die allegorischen Figuren der Gerechtigkeit, Vorsicht und Stärke gehören. Der Parnass mit Apoll und Pegasus, den Musen und vielen blumengeschmückten Felsstücken. Sodann eine Kaskade, den Ostraer Garten vorstellend, mit sieben Figuren, zwei Seepferden, vier Vasen, zwei Rädern und zwei grossen Postamenten, ersichtlich eine Nachbildung des in dem ehemaligen Brühlschen Palais, jetzigen Krankenhause, von Mattielli errichteten Neptunsbrunnens. Zu den Bassins dieses Brunnens waren viele Einzelstücke gehörig. Eine andere grosse Gruppe wird als Dianabad jedenfalls ungenau bezeichnet und als dazugehörig ein Palmbaum, ein grosser König und fünf andere Figuren genannt. Zweifellos gleichfalls mit mythologischen und allegorischen Figuren geschmückt war eine grosse Grotte mit Felsen und Pyramide, zu der 16 verschiedene Figuren, 4 Bildnisse, 2 Delphine mit 2 Kindern, 1 Hund und 13 Schafe, ferner Bassins zum Ansetzen mit Figuren der Elbe und der Weichsel und andere Einzelheiten gehörten. Auch ein Waschbecken war ähnlich mit Felsen, einem König, fünf Figuren, drei Kindern und einem Baum ausgestattet. Ein grosses Glockenspiel enthielt wiederum als allegorischen Schmuck einen grossen König und die Figuren der sieben freien Künste. Dieses kann also nicht dasselbe Glockenspiel gewesen sein, das sich heute in der Grossherzoglichen Bibliothek zu Weimar befindet, denn daran sind die wappengeschmückten Glocken lediglich an einem Gestell aufgehängt, das zur Aufstellung von Figuren nicht angelegt

war. Den reichsten mythologischen und allegorischen Schmuck besass jedenfalls aber der am 3. März 1754 gelieferte Ehrentempel, der aus 74 Stück weissen Figuren verschiedener Grösse, 115 Stück Postamenten, 36 Schildchen, 16 Vasen, 8 Posaunen, 3 Schwertern und 12 anderen kleinen Stücken bestand.

Von Allegorien und Personifikationen werden sodann genannt: in Gruppen die vier Elemente, die vier Jahreszeiten, die vier Weltteile, die Bildhauerei und Malerei, die Elbe; in grossen Figuren: die fünf Sinne, die vier Jahreszeiten stehend und sitzend, die vier Weltteile; sodann kleiner ausgeführt: die freien Künste, die fünf Sinne, die Jahreszeiten, endlich grosse Könige, Sklaven und Kinder mit allerlei Attributen. Ausserdem gehörten zu diesen Abteilungen für die Aufstellung Postamente und Felsenstücke von verschiedener Grösse, erstere auch durchbrochen, Säulen und Kapitäle, Pyramiden und Obelisken, Tempel und Nischen, italienische Türme und Paläste, Stadthäuser und Bauernhäuser, Scheunen und Ställe, Schalen zu den Wasserkünsten, Palmenbäume und andere Bäume, Orangentöpfe und Blumenkrüge, Blumen, Gesimse und Vasen, Kronen und Kurhüte etc., vermutlich auch die Büsten von 78 romanischen Köpfen und 21 verschiedene Medaillen.

Typen der Hofgesellschaft sind angeführt: der König in einem grossen Brustbild, ebenso kleiner auf Postamenten, die Brustbilder der Königin mit Palmzweigen und zwei Engeln, dreizehn verschiedene Brustbilder. Als grosse Figur der König und die Königin von Frankreich, ein Kavalier und ein Mohr zu dem Bildnis des Königs gehörig, der König und die Königin zu Pferd, Könige zu Pferd, Kavaliere und Damen, Falkeniere und Falkenierinnen, Jäger schiessend, ladend, gehend und mit Piken, Jägerin als Amazone, Parforcejäger zu Fuss mit Hund, lustige Herren mit Vogelbauer, desgl. mit Zither, Dame Tauben fütternd, Dame mit Flöte, desgl. sitzend mit Leier, Dame mit Mops.

Soldaten: romanische, Grenadiere, Musketiere, Musketier-Unteroffiziere, Soldaten, Offiziere, Tambours und Querpfeifer, Janitscharen, Türken und türkische Oberoffiziere,

Stände und Berufsarten: Italienische Banden, Dominos, Maskeraden, Pantalon mit Bart. Frz. Bäcker, Bauern, solche mit Gänsen, reitende Bauern mit Handpferden, Bauer mit Geige, tanzende Bauern, säende Bauern, Bäuerin mit Korb auf dem Kopfe, Frau mit Bock, Bettler leiernd, Bildhauer, Botenläufer, Fischer und Fischerinnen, Frau stillend mit Kindern, Frauenzimmer mit Zither, Gärtner und Gärtnerinnen, Geldmakler, Holzsäger, Holzspalter, Jäger, Kesselflicker, Kinder musizierend, Köche, Maler, Musiker mit Bassgeige, Sackpfeifer, Schäfer und Schäferin, franz. Tabouretkrämer, Tänzer und Tänzerin, Tambourinspieler, Vogelsteller, Winzer, spielende Kinder, nackende Kinder, Kinder mit Muschel auf dem Kopf, gross und klein, Kinder mit Hacke, Statue mit Mops, desgl. mit Hund und Hasen.

Völkertypen: Engländer zu Pferd, holländischer Schiffsknecht, holl. Bauer und Bäuerin, japanische Figuren, gross und klein, Japanerinnen mit Vögeln, desgl. mit Schirmen, desgl. als Pagen, zwei Männer mit einem Kamel, Mohren mit Geschenken, Mohr mit Pferd, Moskowiter und ihre Frauen, moskowitischer Schlitten mit Renntieren, Polen gross und klein, polnische Damen, Spanier, grosse und kleine Tiroler, Türke, desgl. mit Korb, desgl. mit Laute, Türkin mit Schleier, desgl. mit Zither, desgl. als Tänzerin, Türke mit Pferd, Türke auf Elefant.

Jagdstücke mit Hirsch, Sau, Wolf, Bär. Jagddeckel. Zu den ersteren hat zweifelsohne die grosse Gruppe mit der Wildschweinsjagd gehört, wovon nach den alten Modellen eine Wiederholung für die Pariser Weltausstellung angefertigt wurde, eines der schönsten und lebensvollsten Stücke. Von den Jagddeckeln sind mehrere alte Exemplare in der Königl. Porzellansammlung.

Tiere: Bären, stehend und gehend, Eichhorn, Elefant mit Turm, desgl. ohne Turm, desgl. klein, gehende Füchse, Gemsen, liegender Hammel, Hasen, Hirsche, gross, gehend und stehend, liegend, fressend, Hirschkühe, kleine Hirsche und Hirschkühe, Hunde auf Kissen sitzend, laufend, liegende und stehende Möpse, englische Hunde, Jagdhunde, Leithunde, Spürhunde, Hund mit Hütte, Kamel mit Figuren, kleine Kamele, Katzen, gross und klein, Katze mit Taube, Krokodile, Kühe stehend und liegend, kleine Kühe, Leoparden, Löwen und Löwinnen, gross und klein, Luchse, kl. Maus, laufende Maus, Ochsen, Panther, grosses liegendes Schaf, Schaf mit Jungen, doppelte Schafe, stehende Schafe, Schweine gross und klein, Ziegenböcke und Ziegen, gross und klein.

Vögel, zumeist in mehrfacher Grösse: Adler, Berghühner, Enten, Fasanen, stehend, singend, liegend, Hähne und Hühner, Kanarienvogelnester, Pfauhähne und Pfauhühner, Rebhühner, Schwalben, Schwäne, desgl. mit Jungen. — Frösche.

Um dieselbe Zeit, in der Kändler mit diesen figuralen Schöpfungen seine volle Meisterschaft in der Porzellanplastik bethätigte, gelang ihm dies nicht minder auf keramischem Gebiete. Wenn man sich in drastischer Weise veranschaulichen will, wie ungeheuer der Fortschritt war, der innerhalb eines Jahrzehntes durch Kändlers Thätigkeit an der Meissner Manufaktur in künstlerischer Hinsicht gemacht wurde, dann vergleiche man die Kaminaufsätze, die zu Anfang der 30er Jahre abgeliefert wurden, mit denen, die zu Anfang der 40er Jahre hergestellt worden sind. Gegenüber den rot lackierten Aufsätzen zu je fünf Stücken, die damals auf Grund der Feststellung vom 25. Februar 1732 wahrscheinlich von Kirchner angefertigt wurden (vergl. S. 66), stehen zeitlich zuerst die „fünf Vasen oder Aufsätze“, die Kändler laut seiner eigenen Spezifikation im Dezember 1741 bis auf ein Stück fertig modelliert hat. Diese Vasen Kändlers sind mit allegorischen Darstellungen verziert gewesen, die bei der ersten Vase „den florissanten Zustand des Reiches“, bei der zweiten „das Wasser oder Neptunum“, der dritten „die Luft oder Junonem“, der vierten „die Erde oder Dianam“ mit vielen Figuren und Ornamenten vorstellen. Die fünfte und letzte Vase wird von ihm nicht angeführt, jedenfalls weil sie damals von ihm noch nicht fertiggestellt worden war. Aus dem Plane des Ganzen geht hervor, dass diese das Feuer oder Vulkan vorstellen sollte. Von der Meissner Fabrik wurde später diese Vase in Anlehnung an die Komposition der drei andern ausgeführt. Das erste Stück der Gruppe lässt sich heute nicht mehr nachweisen, während von den übrigen vier die Formen noch heute benutzt werden. Diese sind aber keine Vasen, sondern Zierkannen; der ungenaue Ausdruck Kändlers scheint dadurch veranlasst zu sein, dass nur das Mittelstück eine eigentliche Vase war, während die anderen Aufsatzstücke der vier Elemente als Kannen zu je zwei Gegenstücken um diese gruppiert wurden. Dass es sich bei dem ganzen Satz von fünf Stücken nach dem Gebrauch der Zeit um Kaminaufsätze handelte, das

ergiebt u. a. die gleiche Benennung der ebensovielen Stücke von 1732, sowie einiger anderen Stücke mit ähnlichen allegorischen Darstellungen, die unter den für den König von Preussen am 23. Dezember 1745 aus dem Meissner Warenlager entnommenen Porzellanen genannt werden. Es sind dies ein emaillierter Kaminaufsatz grösster Sorte mit Schneeballenblüten, ein solcher mit der Darstellung des Sommers, zwei dergleichen mit Battaglien und Jagden der Diana, auf die wir noch zu sprechen kommen, sowie fünf Kaminaufsätze, vorstellend die vier Jahreszeiten mit Apollon.



Zierkanne, geschmückt mit Sinnbildern der Erde.

Während nun an den Kaminaufsätzen aus dem Anfange der dreissiger Jahre die plastische Dekoration noch die glatten Wände der einzelnen Gefässe klar zur Erscheinung gelangen lässt, sind die von Kändler ausgeführten Kaminaufsätze so vollständig von ornamentalem und figuralem plastischen Schmuck überwuchert, dass die Grundform des Vasenkörpers nur hier und da an die Oberfläche tritt und mehr geahnt als gesehen wird. Vergleicht man gar diese Ziergeräte mit den ostasiatischen Vasenformen, so erkennt man, welch ein himmelweiter Unterschied die europäischen von jenen Erzeugnissen trennt. Gewiss sind jene nicht minder schön als diese, aber ihre Schönheit liegt in anderen Gesetzen begründet, sie wetteifern nach einem treffenden Ausspruche Sempers an Adel und Einfachheit mit denen Altgriechenlands. Für Kändler ist die Form der Vase nur der Untergrund, auf dem er seine dekorative Kunst entfalten kann, und er fesselt damit nicht nur das Auge des Beschauers, sondern

er weiss auch dessen Phantasie mächtig anzuregen. Vom Fuss bis zur obersten Spitze der Vasen und Kannen ist die Dekoration in allen Einzelheiten von einer bestimmten Vorstellung beherrscht, die ebenso charakteristisch in dem Ornament, wie in den Figuren zum Ausdruck kommt. Der Künstler wählt dabei gern in den figuralen Teilen Einkleidungen in die antike Mythologie. Er konnte sicher sein, dass er damit dem Verständnis und dem Geschmack seiner Zeit entgegenkam, und er war auch selbst, wie viele seiner gebildeteren Zeitgenossen, davon besonders angezogen. Wird uns ja doch in seiner Biographie erzählt, worauf wir später noch eingehender zurückkommen, dass er noch in seinem Amte zu Meissen die antiken mythologischen Dichtungen studierte.



Zierkanne, geschmückt mit Sinnbildern des Feuers.

Wie sehr Kändler in solchen Vorstellungen zu Hause war, und wie selbständig er die dadurch empfangenen Anregungen weiter auszuspinnen liebte, das zeigen uns auch ganz besonders die Zierkannen mit den Darstellungen der vier Elemente. Den antiken Gottheiten und ihren die elementaren Gewalten versinnlichenden Trabanten weiss er so frisches, kraftvolles Leben einzuhauchen, dass er darin der schöpferischen Kunst eines Rubens nahe kommt. Der Künstler kann sich nicht genug thun in dem lebendigen Ausdruck dieser Scenen, er verleiht ihnen selbständiges Dasein, soweit dies überhaupt durch ihre Gebundenheit an die Form, die sie zieren sollen, möglich ist. Die Figuren des Mittelstücks sind nicht mehr als Schmuckteile, wie etwa an den Terrinen des Brühlschen Schwanenservices, an dem

Körper sitzend oder schwebend angebracht, sondern sie scheinen aus ihm herausstürmen zu wollen. Man mag dergleichen als ein Überschreiten der Grenzen der Form bezeichnen, aber man wird immer die Sicherheit und Freiheit bewundern müssen, mit der unser Künstler seinem dekorativen Empfinden und seiner gestaltenreichen Phantasie Ausdruck zu geben verstanden hat. Wir erinnern uns seines Ausspruches, dass man in Porzellanmasse alles darstellen könne, und wir werden ihm nachfühlen, wenn er in dem Vollbewusstsein seines technischen Könnens alles auch für erlaubt hielt. „Erlaubt ist was gefällt", und Kändler konnte sicher sein, dass diese seine Schöpfungen den Beifall seiner Zeit finden würden. Als die schönste der vier Zierkannen mag wohl die mit der Allegorie des Wassers, dem Reiche des Neptun, erscheinen. Diese ist in der Königl. Porzellansammlung zweimal in alter Kändlerischer Ausführung vorhanden. Die lebendige Bewegung aller Figuren und die einzelnen Typen: der bärtige Meergott, die nasshaarige Nymphe, die dahinstürmenden Hippokampen, und die Putti am Fusse und am Henkel tragen bis ins Kleinste den Stempel der eigensten Durchbildung des Meisters.

Leider fehlt in der Kgl. Porzellansammlung die Kanne mit der Allegorie der Luft, während Kannen mit den Allegorien der Erde und des Feuers, von denen je ein Stück vorhanden ist, erst in neuerer Zeit nach den alten Modellen ausgeführt wurden. An diesen beiden Stücken kann man gut beobachten, wie gross im Vergleich zu den anderen in Kändlers Zeit fertiggestellten Stücken der Unterschied in der Durchbildung jeder Einzelform ist. Hier hat alles, trotz der ursprünglichen so wild bewegten Form eine gewisse Steifheit und Exaktheit erhalten, während dort, wo Kändler selbst oder die Bossierer unter seiner Leitung die Masse nach dem ersten leichten Brande nachmodelliert haben, der geniale Schwung der Bewegung vollständig zur Geltung gekommen ist.

In der bewegten plastischen Dekoration solcher Prachtgeräte, die vom flachsten Relief bis zu ganz frei sich abhebenden Figuren übergeht, ging der Künstler noch weiter in zwei Vasen, deren Schmuck durch die Allegorien des Kriegs und der Jagd bestimmt wird. Sie stimmen stilistisch und technisch mit den Zierkannen der vier Elemente so sehr überein, dass sie nur wenige Zeit später wie jene entstanden sein können. Es scheint, dass sie schon im Jahr 1739 bestellt worden waren, aber erst nach 1741 hergestellt wurden. Herold erwähnt wenigstens in seinem Schreiben an Brühl vom 29. Juni 1739 unter den Stücken, die nach der Meinung seines Kollegen Schertel dem Könige nicht eingeredet werden sollten, weil sie nicht gemacht werden könnten, auch Kaminaufsätze für das Jagdschloss Hubertusburg. Es liegt darum nahe, die Vase der Jagd damit in Zusammenhang zu bringen; ebenso scheint der Kaminaufsatz „mit Battaglien und Jagden der Diana", der am 23. Dezember 1745 für Friedrich den Grossen dem Meissner Warenlager entnommen war, mit jenen beiden Vasen identisch zu sein.

Die in der Königl. Porzellansammlung vorhandenen Exemplare sind etwas kleiner als die Zierkannen und sind als Gegenstücke komponiert worden. Der Vase der Jagd fehlt der Fuss, an der Vase des Krieges ist der Deckel nach dem alten Modell ergänzt worden. Auch bei diesen beiden Vasen ist die ganze Dekoration vom Fusse

bis zur Spitze des Deckels bis in alle Einzelheiten von demselben Motiv beherrscht, von dem am Fusse der Vase neben kriegerischen Waffen gefesselt liegenden Tataren bis zu dem Blitze schleudernden Jupiter, der den Deckel bekrönt. Der eigentliche Vasenkörper zeigt an seiner Schauseite eine wildbewegte Schlacht in flachem Relief, die rechts von einem Kriegsgenius über Trophäen und links von einer Trophäengruppe begrenzt wird. Jn ähnlicher Weise ist die Vase der Jagd geschmückt und auf dem Deckel von einer Diana bekrönt. Der Künstler scheint eine solche Jagdvase noch einmal in anderer Weise auszuschmücken versucht zu haben. Davon zeugen mehrere in zwei verschiedenen Grössen in der Königl. Porzellansammlung vorhandene Vasendeckel. Diese sind von einem Halali blasenden Jäger bekrönt, zu dessen Füssen eine Wildsau von drei Hunden gestellt wird, eine äusserst lebendig geschilderte Scene. Doch scheint der eigentliche Vasenkörper nicht ausgeführt worden zu sein. In dem Inventar des Grafen Brühl werden gleichfalls solche „Jagddeckel" angeführt.

Dass die schon vorher erwähnten grossen Prachtvasen der Königl. Porzellansammlung erst etwa in der zweiten Hälfte der 40er Jahre entstanden sein können, ergiebt sich für uns daraus, das sie offenbar als Geschenke für den französischen Hof bestimmt waren. Im Jahr 1747 war nämlich die Tochter Augusts III., Prinzessin Maria Josepha mit dem Dauphin Ludwig von Frankreich, dem nachmaligen Vater Ludwigs XVI., vermählt worden. Es war also durch die Anbahnung dieser innigen Beziehungen zwischen dem sächsischen und dem französischen Hofe der Anlass zum Austausch von Geschenken gegeben. Zwei Gruppen von Werken in der Königl. Porzellansammlung, die in mehrfachen Exemplaren angefertigt sein mögen, deuten darauf hin; auch wissen wir aus Kändlers Biographie noch von einem dritten infolgedessen entstandenen und 1750 von ihm selbst überbrachten Werke, dem grossen Spiegelrahmen, worauf wir später noch zurückkommen.

Mit den höchsten künstlerischen Leistungen, deren die Meissner Manufaktur fähig war, scheint man haben aufwarten zu wollen. Denn sowohl in Porzellanmalerei, wie in Porzellanplastik, also in den beiden an der Fabrik durch die hervorragendsten Künstler zur Blüte gebrachten Kunstzweigen, sind besonders schöne Prachtstücke hergestellt worden. Die eine Gruppe von sechs glattwandigen, einfach profilierten Vasen enthält gemalte Jagd- und Schlachtenscenen, sowie die Wappen von Frankreich und Navarra in vergoldeter Spitzenmusterumrahmung. Die andere Gruppe besteht aus lebhaft bewegten, plastisch reich verzierten grossen Vasen, die mit den Relief-Bildnissen Augusts III. bezw. Ludwigs XV. geschmückt sind. Wie in dem Führer durch die Kgl. Sammlungen angegeben wird, hätte das Modell zu den letzteren Vasen, wie es die französischen Lustgärten lieferten, die Marquise de Pompadour an die Meissner Manufaktur geschickt, damit diese derartige Vasen in Porzellan anfertigen möchte. Eine urkundliche Nachricht darüber hat sich nicht auffinden lassen. Doch wäre ein solcher Vorgang nicht ungewöhnlich gewesen. Denn so hatte sich schon 1742 der Kabinettsminister Graf von Brühl von dem Marquis de Montijon die Zeichnung einer Tafelmenage und eines Tafelaufsatzes senden lassen. Die aquarellierte Zeichnung und das Begleitschreiben des Obersten von Meagher aus Frankfurt a. M., den 27. Januar 1742, sind noch im Königl. Kupferstichkabinett vorhanden. In dem einen Stück sind die

Kannen und Krüge zwischen Ruinen auf Rokokosockel aufgestellt und in der Mitte zwischen zwei ruinenhaften Arkaden ragt ein Baum empor, der an aufgepfropften Ästen Citronen und Orangen nebst Blättern und Blüten enthält. Das andere Stück besteht aus einem Kübel in Rokokoformen, der einen ebensolchen Baum trägt, an dessen Fusse allerlei Getier herumkriecht. Das Begleitschreiben sagt darüber „Le Marquis de Montijon s'est souvenu, que vous aviez souhaité le dessin des dormentes, qu'il a fait faire executer en porcelaine, il m'en a chargé pour les faire tenir à V. E.“ Graf Brühl bedankt sich dafür in einem Briefe vom 10. Februar 1742. Ob die Stücke thatsächlich nachgeahmt worden sind, hat sich nicht feststellen lassen. Die Zeichnungen sind für uns interessant, weil sie für das Bekanntwerden der Rokokoformen in Dresden ein Datum beibringen. Es ist fraglich, ob schon vorher Kändlerische Werke Rokokoformen enthalten, die sich dann später zumeist an den Meissner Genrefiguren am Sockel angewendet zeigen. Die grossen Prachtvasen aber lassen allerdings in ihren Grundformen eine Verwandtschaft mit Marmorvasen des Stils Ludwigs XV. erkennen, und vielleicht hat diese den Anlass zu jener Legendenbildung gegeben; das ganze figurale und ornamentale Beiwerk aber ist so von Kändlerischem Geiste erfüllt, dass wir zweifellos in den Stücken eigenste Schöpfungen des Künstlers zu begrüssen haben, wenn sie auch ihrem ganzen Charakter entsprechend nicht so bewegt gebildet wurden, wie die bereits früher (Seite 139) besprochenen Kaminaufsätze.



Vase mit dem Brustbild Augusts III.

Die Vasen sind in zwei verschiedenen Versionen gebildet, das eine Mal ist die barocke Grundform nur stellenweise durch Blumenranken und figuralen Schmuck verdeckt, das andere Mal ist dieselbe nach dem Vorbild chinesischer Gefässe ganz mit unzähligen einzelnen Schneeballenblüten übersäet, und auch der Rankenschmuck wird von Blüten und Blättern derselben Pflanze gebildet. Der figurale Schmuck daran ist aber bei beiden derselbe geblieben. In der Königlichen Porzellansammlung ist von jenen sog. Schneeballenvasen je ein Stück mit Medaillonbildnis Ludwigs XV. und Augusts III. vorhanden. Von der anderen Vasenart mit sichtbaren Profilen sind zwei mit dem Bildnis Augusts III. und vier mit dem Ludwigs XV. vorhanden. Der auf die Personen der beiden Fürsten bezugnehmende Schmuck ist bei beiden Vasen der gleiche. In der Mitte der Schauseite des mit ovaler Grundform gebildeten lebhaft bewegten Vasenkörpers in Medaillonumrahmung das nach rechts gewendete Brustbild, darunter hier in Umrahmung das Alliance-Wappen von Frankreich und Navarra, dort das polnisch-littauische Wappen mit dem sächsischen im Herzschild, jedesmal von einem schwebenden Putto begleitet, der eine Königskrone darüber hält. An dem Deckel halten zwei Putten eine mit dem Namenszug des Fürsten geschmückte Kartusche und der obere schwebende Putto als Spitze des Ganzen wieder eine Krone. Die um den Fuss, den Körper und den Deckel gewundenen Blumenranken tragen viel dazu bei, dass die ganze Erscheinung der Vasen ohne jeden bestimmten Umriss, wie in wogender Bewegung sich darbietet. Dieser Eindruck wird noch erhöht durch sitzende und schwebende Putten und besonders durch die beiden idealen



Vase mit dem Brustbild Ludwigs XV.

Frauengestalten über dem Rande jeder Vase, die eine hingelagert mit einem Blumenkorb, die andere geflügelt und heranschwebend. Durch die leichten, graziösen Gestalten und durch den zarten Blumenschmuck haben diese Vasen einen so heiteren, lebendigen und schönheitsfrohen Charakter erhalten, die Schwere der Masse und jede technische Schwierigkeit erscheint an ihnen so vollständig überwunden, dass sie als glücklichste und schönste Leistungen, deren die Keramik des 18. Jahrhunderts überhaupt fähig war, immer erscheinen werden.

Ein Werk, von dessen Vorhandensein wir leider heute keine Kenntnis mehr haben, ist der als Geschenk für Ludwig XV. von Frankreich im Jahr 1750 vollendete grosse Spiegelrahmen. Dass dieses Hauptwerk des Künstlers, in dessen zeitliche Nähe wir die vorher genannten grossen Prunkvasen und Zierkannen zu setzen mehrfachen Anlass haben, auch stilistisch zur selben Gruppe gehört, darüber belehrt uns schon seine Beschreibung, denn es werden darin alle die dekorativen Motive aufgeführt, die Kändler bei jenen Stücken in so köstlicher Weise zu einer harmonischen Gesamtwirkung zu vereinigen gewusst hat. In der Biographie Kändlers wird darüber folgendes gesagt:

„Es wetteiferten damals die königlichen französischen Porcellainfabriken mit der Meissner um den Vorzug. Kändler aber wusste solchen zu behaupten. Er verfertigte im Jahr 1750 das bekannte Meisterstück, einen mit Blumenketten, Laubwerk, Figuren und Geschichten ins Erhabene gearbeiteten Rahmen von Porcellain, 7 Ellen hoch, zu einem auf der Dresdner Spiegelfabrik gegossenen Trumeauspiegel, und dazu einen Konsoltisch, ebenfalls ganz von Porcellain. Beide Stücke hatte August zum Geschenk für den König von Frankreich bestimmt. Kändler selbst überbrachte sie nach Paris, und die eifersüchtigen Franzosen liessen dem Geschmack und der Arbeit des deutschen Künstlers alle mögliche Gerechtigkeit widerfahren.“

Wenn nun allerdings auch die alte Ausführung dieses Hauptwerkes des Meisters verschollen ist, so besitzt doch die Kgl. Porzellanmanufaktur dazu noch heute die Formen und hat danach für die diesjährige Pariser Weltausstellung den Spiegel samt Konsoltisch von neuem ausgeführt. Denn es ist unzweifelhaft, dass der neue Spiegel nur nach den Modellen jenes für den König von Frankreich bestimmten Werkes und nicht etwa nach denen zu einem anderen Werke Kändlers, wie in Meissen heute angenommen wird, hergestellt worden ist. Wenn Kändler ein zweites Mal die Modelle zu einem so grossen Werke gemacht hätte, dann würde dies sicher auch in seiner Biographie bekannt gegeben worden sein. Es hätte aber ausserdem kein Grund vorgelegen, dass Kändler in gleicher Grösse, aber in verschiedener Ausführung ein solches Kabinettstück herstelle. Denn die neue Ausführung stimmt mit der alten Beschreibung in allem und auch in der Grösse überein. In den Akten findet sich das Werk nur einmal nebenbei erwähnt. Kändler sagt in seinem Bericht über die Übelstände an der Manufaktur vom 22. Januar 1751 unter anderem: er habe seiner Zeit die Arcanisten aufgefordert, den grossen Trumeau und das Tischblatt zu besehen. Offenbar ist damit der im Laufe des Vorjahres hergestellte und abgelieferte Spiegel samt dem zugehörigen Konsoltische gemeint. In demselben Bericht erwähnt er auch den „jetzigen Goût der kunstliebenden Welt“; damit sind ebenso deutlich die Rokokoformen gekennzeichnet, in denen jener Spiegel ausgeführt

ist. Das ganze Werk ist auch in seiner heutigen Ausführung eines der vollendetsten Kunstwerke, die je in Meissen hergestellt worden sind, und es hält auch heute noch jeglicher Kritik stand.

Das Hohlkehlenrahmenwerk, das das unregelmässige Oval des Spiegels umgiebt, ist in bewegten Kurvenschwingungen organisch zusammengefügt, seine Hohlspiegel zeigen die charakteristische Ohrmuschelform des reifen Rokoko; alle Ornamentmotive, die zu jener Zeit in Geltung waren, werden in sicherster Weise angewendet und sind von der gleichen flotten Bewegtheit, wie sie zuerst das Stuckornament des deutschen Rokoko zu entwickeln vermochte. Als besonderer Schmuck sind allenthalben naturalistische Blumenranken um die Formen gelegt. Der Rahmen ist von einer Kartusche mit der Königskrone, dem polnischen Adler, Scepter und Schwert bekrönt, darunter sitzt vor einem ausgesparten Spiegelfeld Apollon, während die neun Musen auf dem Rahmenwerk derartig verteilt sind, dass unten in der Mitte vor einem Blumenbouquet Urania zu sehen ist, seitlich in der Mitte je zwei Musen gruppiert sind und darüber und darunter je eine angebracht ist. An den Seiten sind noch je drei in doppelter Kurve ausladende, von Blumenketten umrankte Leuchter verteilt. Der Konsoltisch ist unter der Platte auf einer Mittelkartusche mit dem sächsisch-polnischen Wappen geschmückt, und auf der die geschweiften Füsse verbindenden Brücke sitzt ein liebliches Puttenpaar. Das Ganze ist bei vorwiegend weisser Farbe in lichten Tönen geschmückt.

Während Kändler in Werken dieser Art das Höchste leistete, was auf dem Gebiete der Keramik geschaffen werden konnte und das in vielfacher Hinsicht bis in unsere Zeit hinein vorbildlich gewirkt hat, war doch auch der Gedanke und die Hoffnung nicht aufgegeben worden, dass es gelingen könne, in Porzellan figurale Kunstwerke herzustellen, die als vollgültige Werke der Grossplastik anzusehen seien; mag nun August III. in Erinnerung an die kühnen Pläne seines Vaters zur Verfolgung dieser Ziele durch Aufträge angespornt haben, oder mag auch der allmächtige Minister Graf Brühl die treibende Kraft gewesen sein, oder aber Kändler selbst mit immer wieder neuen Versuchen nach der Erreichung dieses Zieles gerungen haben.

In dem Verzeichnis der vorzüglichsten Werke des Künstlers in dessen mehrfach genannter Biographie wird angeführt: „die Reihe der Kaiser, Habspurgischen Stamms, in grossen Büsten für den Wienerischen Hof“. Ein Stück, das offenbar zu dieser Folge grosser Büsten gehörte, besitzt das Königl. Kunstgewerbemuseum zu Dresden, es ist die Büste des Kaisers Ferdinand I. in etwa halber Lebensgrösse. Der Kopf des Kaisers ist in scharfer prägnanter Charakteristik erfasst, der Habsburger Typus und eine porträtmässige Auffassung spricht aus diesen Zügen und aus der Haltung unverkennbar heraus, wenn er auch im Lapidarstil durchgeführt ist. Graf Waldstein besitzt zu Dux in Böhmen zwanzig Stücke aus dieser Folge von Kaiserbüsten.

Ein anderes Werk, das die Königl. Porzellansammlung besitzt, von ungefähr gleicher Kopfgrösse wie das vorgenannte, ist die Büste von Ignatius Loyola. Die plastische Behandlung ist die gleiche, der glatte nach oben gerichtete Kopf lässt die Absicht des Künstlers erkennen, den glaubenseifrigen Fanatismus des Ordensbegründers in dem

Dargestellten zum Ausdruck zu bringen. Auffallend ist die Form der ohne Sockel gelassenen Büste, das Werk scheint unvollendet zur Ausführung gebracht zu sein.

Diese Büsten scheinen ebenso zu Anfang der vierziger Jahre entstanden zu sein, wie die Bildnisse Augusts III. und seiner Gemahlin, die Kändler in einem Verzeichnis der im Jahre 1740 von ihm fertig gestellten Modelle als Arbeiten des Monats Januar mit folgenden Worten anführt: „Ihro Königl. Maj. allerhöchsten Persohn Bildniss, auf Sr. des Herrn Geh. Cabinets Ministre von Brühl Hochreichsgräfl. Excellenz gnädigsten Anordnung, $^{3}/_{4}$ Ell. hoch, in Pohlnischem Habit, in Thon bossiret, welches sodann zu hoher approbation nacher Dresden bringen müssen; woselbst annoch Ihro Königl. Maj. unseres allergnädigsten Herrns hohes Bildniss in Thon zu bossiren angefangen werden müssen; welches aber wegen allzu strenger Kälte zu keiner Perfection zu bringen gewesen."



Standbild Augusts III.

Aus diesem nicht ganz klaren Wortlaut lässt sich annehmen, dass Kändler zunächst das Bildnis der Königin in Meissen nach einer ihm dazu gegebenen Vorlage, und dann erst in Dresden das Bildnis des Königs modelliert habe. Da nun der Ausdruck Bildnis und nicht Statue gewählt ist, so wird dadurch wahrscheinlich, dass es sich nur um Büsten gehandelt hat, die also ebenso wie die Kaiserbüsten etwa in halber Lebensgrösse gehalten gewesen sein mögen. Über ihr Schicksal ist nichts zu ermitteln gewesen. Jedenfalls aber scheint die Modellierung dieser Bildnisse die Anregung zur

Ausführung der in der Königl. Porzellansammlung vorhandenen Statue Augusts III. in $^3/_4$ Lebensgrösse gegeben zu haben. Während aber Kändler bei dem „Bildnis“ für den Kopf des Königs die Studien nach dem Leben nicht hat durchführen können, so sprechen manche Anzeichen dafür, dass für den Kopf der „Statue“ direkte Modellstudien zu Grunde gelegt worden sind.

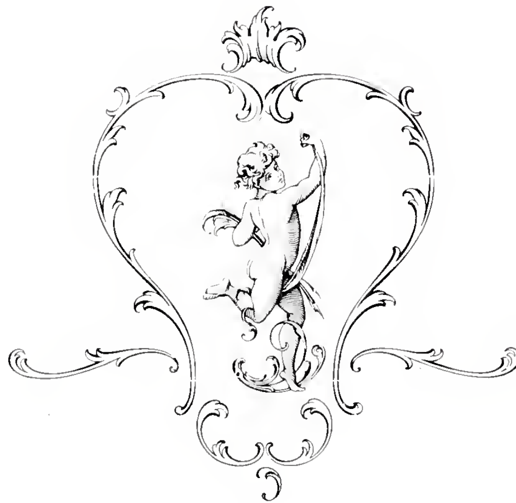
Für die Stellung und Haltung, sowie für die polnische Tracht Augusts III. hat dem Künstler das Gemälde des sächsischen Hofmalers Louis de Silvestre als Vorbild gedient, das mit seinem Gegenstücke, dem Bildnisse der Königin Maria Josepha, bis vor kurzem in dem grossem Saale des Brühlschen Palais befindlich war, jetzt aber zugleich mit diesem in der sog. französischen Galerie des Schlosses zu Dresden Aufstellung gefunden hat. Kändlers Werk stimmt mit diesem Gemälde bis auf alle Einzelheiten, wie die Orden vom goldenen Vliess und vom polnischen weissen Adler, die Agraffe und die gestickte Borde am vorderen Gewandsaum, vollständig überein. Nach den Aufschriften auf den vom Pariser Kupferstecher Jean Daullé im Jahre 1750 nach den Bildern angefertigten Kupferstichen sind die Gemälde Silvestres im Jahr 1737 entstanden.

Die Statue Augusts III. ist erst im Jahr 1741 angefertigt worden. Kändler hat sich hierzu der Beihilfe des ihm zugesellten Bildhauers Eberlein bedient. In dem Verzeichnis der Arbeiten von 1741 sagt Kändler im Februar, er habe des Königs Statue in Angriff genommen, und kommt später nicht wieder darauf zurück. Dagegen erfahren wir aus dem Arbeitsverzeichnis von Johann Friedrich Eberlein im September 1741, er habe „die in Thon gefertigt und angelegt gewesene Statue Ihro Maj. des Königs vollends ins reine bossiren helfen“, sowie im Oktober und November nochmals, dass er „die Statua des Königs vollends verfertigen helfen“; ebenso dass er die beiden Orden ausgeführt habe. Auch der Bildhauer Johann Gottlieb Ehder, der zweite der damals mit Kändler arbeitenden Bildhauer, hat nach Ausweis seiner Arbeitsliste im November 1741 an diesen beiden Orden gearbeitet. Es lässt sich annehmen, dass der Kopf der Statue von Kändler selbst modelliert worden ist.

Bei der Abhängigkeit des Standbildes von dem Gemälde Silvestres und der Mitarbeit zweier Gesellen kann man die Qualitäten dieses Werkes zunächst nicht Kändler zuschreiben. Es wäre nicht unmöglich, dass ihm die ganze Arbeit nur geringe Freude gemacht hätte, denn das schwere polnische Gewand ist für eine wirkungsvolle plastische Behandlung nicht gerade besonders geeignet gewesen. Doch haben bei dem Übertragen in die Plastik immer noch die Falten energischeres Leben erhalten und dadurch ist einiges von der schweren Wirkung der Erscheinung, die schon im Gemälde auffällt, gemildert worden. Die Stellung der Beine ist weniger gut gelungen, mag nun die Arbeit Eberleins dies verursacht haben, oder aber mag es eine Folge des Verziehens beim Brande gewesen sein, denn der Sockel der Statue musste deshalb ergänzt werden, und das ganze Werk hat durch Brandrisse gelitten. Eine Wiederholung der Statue, gleichfalls mit Brandrissen, befindet sich im Besitz des Berliner Sammlers S. Gottschalk.

Die Züge des Kopfes stimmen, wie schon angedeutet, mit denen des Bildes nicht vollkommen überein. Das Gesicht ist voller geworden, unter den Backen und dem

Kinn sind stärkere Fettwulste gelagert, die Thränensäcke unter den Augen sind dicker. Dabei sind die Züge schärfer markiert und die Haltung des Kopfes ist mehr zurückgelehnt. Darum glaube ich, dass Kändler nach direkten Studien gearbeitet hat. Der Kopf erscheint nicht nur älter als der auf dem Bilde von 1737, sondern auch älter als der Kopf des ebenfalls von Silvestre im Jahre 1743 gemalten Brustbildes, dessen Kenntnis uns durch eine Arbeit des Berliner Kupferstechers Johann Georg Schmidt vermittelt wird, worauf vielleicht manches verschönert erscheinen sollte.



V

Das Schicksal des Reiterdenkmals für August III



Es ist nicht unwahrscheinlich, dass infolge der Ausführung des Standbildes nach dem Gemälde von Louis Silvestre allmählich der Wunsch des Königs rege wurde, die Kunst Kändlers auch zur Anfertigung einer grossen Reiterstatue sich dienstbar zu machen. Wie Justi (Winckelmann I, p. 271) angiebt, war hierzu der Befehl des Königs „auf Brühls Antrieb" erlassen worden, der sich durch Förderung des Projektes in der Gunst seines Herrn wohl noch mehr festzusetzen glauben mochte. Die Statue sollte 17 Ellen hoch werden. Diese Höhe aber schliesst auch den Sockel und die darunter aufgetürmten Felsenstücke mit in sich; das Reiterstandbild selbst sollte, wie sich aus Kändlers gezeichneten Skizzen entnehmen lässt, etwa die Höhe von 6½ Ellen bekommen. Eine genauere Vorstellung der geplanten Grösse der Reiterstatue verschafft der nach dem Modell in Gips gegossene und in der Königl. Porzellansammlung aufgestellte Kopf von August III.

Den Auftrag zur Anfertigung dieser Statue erhielt Kändler im Jahr 1751. Von diesem Jahr ist uns (H.-St.-A. loc. 1345, vol. XXIII) die 1778 aktenmässig beglaubigte Nachricht erhalten, dass zum Bau eines Schuppens als Interimsgebäude auf dem Schlosse zu Meissen 500 Thlr. bewilligt worden waren. Hierzu hatte das Domkapitel zunächst auf 3 Jahre den Platz hergeliehen, welche Frist später verlängert wurde. In diesem sogenannten „Modellhause" hat Kändler von 1751 ab das kleine und zum Teil auch das grosse Modell der Statue angefertigt und aufgestellt. Zunächst nämlich fertigte er, um eine vorläufige Vorstellung seines geplanten Denkmals zu geben, ein kleineres „Cabinetsstück" des ganzen Standbildes. Dieses Kabinettstück, das heute noch in der Königl. Porzellansammlung erhalten ist, wurde schon 1753 mit seinen sämtlichen Figuren und Teilen in Porzellan ausgeführt, wie sich nach der auf der Vorderseite des Sockels erhaben angebrachten und vergoldeten Inschrift annehmen lässt:

Augusto III | Regi. Polon. Electori | Saxoniae. Pio. Felice | Optimo. Principi | Patri Patriae | Pietas Publica | Posuit | ACN | MDCCLIII |

Bei der Herstellung des Modells benutzte Kändler sowohl für das Kabinettstück, wie besonders für die grosse Reiterstatue, angeblich „sechs fremde Bildhauer und drei Tischler", die er selbst besoldete, während die Bereitung der Porzellanmasse und deren Brennen natürlich nur in der Manufaktur von dort angestellten „Fabrikanten" geschehen durfte. Denn auch damals noch wurde die Masse und ihre Herstellung, wenn auch unnötigerweise, geheim gehalten und blieb den „Arcanisten" anvertraut.

Die beiden ihm persönlich direkt durch den Grafen Brühl vom König in Auftrag gegebenen Werke sind von Kändler als seine eigene Angelegenheit betrachtet worden, die mit der Manufaktur nur insoweit in Zusammenhang stand, als in dieser die Ausführung in Porzellan zu geschehen hatte. Für das Kabinettstück waren ihm nach seiner unwidersprochen gebliebenen Angabe 3000 Thlr., für die grosse Reiterstatue 12000 Thlr. zugesichert worden.

Als später sowohl Kändler, wie nach seinem Tode seine Kinder Rückstandsforderungen geltend machten, die sowohl aus der unzulänglichen Bezahlung für diese Arbeiten, wie auch aus anderen Gelegenheiten hergeleitet wurden, wurde darin hervorgehoben, dass „die Inventirung und Modellirung des Stücks von ihm allein mit dazu adhibirten fremden und nur von ihm theuer genug besoldeten Bildhauern in seinem Hause, des Nachts, ausser den vorgeschriebenen Arbeitsstunden“ besorgt worden sei. Auch wurde von Kändlers Kindern der Beweis angeboten, durch einige dieser noch lebenden Arbeiter die Wahrheit dessen bezeugen zu lassen. Es scheint während der Ausführung der Modelle für beide Stücke weder von seiten der Manufaktur noch von Kändler selbst hierüber eine scharfe Grenze innegehalten, ebensowenig scheinen auch zwischen Kändler und der Manufaktur darüber feste Abmachungen getroffen worden zu sein. So mussten natürlich bei dem Wechsel der Direktion und bei dem für Sachsen so ungünstigen Umschwung der politischen Ereignisse und dem dadurch geringer gewordenen oder ganz geschwundenen Interesse des Hofes an der Vollendung des Werkes später Differenzen sich einstellen.

Die Angaben Kändlers und seiner Erben, dass er Gehilfen (Bildhauer und Tischler) bei seiner Arbeit nach den Dienststunden privatim zugezogen habe, wird dadurch erhärtet, dass in Kändlers hinterlassenem Manuskript über „das Directorium der im Modellhause zu Meissen aufgesetzten Statue equestre“, das in der Königl. Kunstakademie zu Dresden aufbewahrt wird, für die Teilstücke des Sockels No. 2 angegeben ist: „H. Albrecht gefertiget beyn Tage 5 Stück“, sowie für No. 3: „gemacht H. Albrecht“, ferner für No. 23: „fertiget Mons. Schlicke 3 Stück nach den Feyerabend“. Endlich betr. der Tischlerarbeit findet sich bei Modell No. 61 des Sockels angegeben: „Nota. das Modell hierzu ist No. 120 von Holtze“, und bei No. 62 „ein Modell von Holtze“.

Über die Dauer der Arbeit der Modellierung der grossen Statue stimmen die erhaltenen Nachrichten nicht völlig überein. In der kurz nach seinem Tode erschienenen Biographie des Künstlers, die von einer ihm nahestehenden gut unterrichteten Seite herrühren muss, wird darüber folgendermassen berichtet: „Im folgenden Jahre (1751) that ihm der Premierminister Graf von Brühl, auf Befehl des Königs, den Antrag, das Standbild des Monarchen zu Pferde, en Courbette, von der Grösse der an der Allee der Dresdner Neustadt stehenden Statue August des II., mit einem verhältnissmässigen Piedestal, beides von weissem Porcellain zu verfertigen, damit solches auf einem andern öffentlichen Platze der Residenz ebenfalls aufgestellt werden könnte. Der Gedanke eines solchen Kunstwerks, welches das einzige seiner Art in der Welt würde gewesen seyn, und bey dessen Ausführung der Ruhm des Künstlers so stark interessiret war, überwand bey unserm Kändler die zahlreichen Schwierigkeiten, die ihm dabey entgegentraten. Er verfertigte dazu ein vortrefliches Modell von Porcellain, das mit

dem Fussgestelle fast 3 Ellen hoch, und gegenwärtig im Holländischen Palast besagter Neustadt Dresden zu sehen ist. Der König, zufrieden mit diesem herrlichen Probestück, sass hierauf dem Künstler, und liess sich von ihm pussiren, bezeugte auch ein ungemein Vergnügen, als er schon 1755 das grosse Modell in Gips in Augenschein nehmen konnte. Nun arbeitete Kändler mit brennendem Eifer, sein Werk bald in Porcellain darzustellen. Allein der kurz darauf einbrechende lange Krieg hemmte das Unternehmen mit einmal, und ob schon der unsterbliche Churfürst Friedrich Christian, (1763) nach wiederhergestelltem Frieden, mit Ernst bedacht war, dieses prächtige Denkmahl seines Vaters vollenden zu lassen; so vereitelte doch sein frühes Ableben diese Absicht abermahls, und nunmehr ist der Künstler für dieses Werk auch dahin!"

In einer Anmerkung zu dieser Stelle wird ferner gesagt: „Diese Statue sollte mit dem Fussstücke 17 Ellen hoch werden. Das Modell dazu von Gips ist, wie oben angeführt, schon seit 1755 fertig. Es steht auf dem Vorhofe des Meissner Schlosses, in einem hölzernen Schuppen, und es wäre zu wünschen, dass es an einem schicklicheren Orte, zum Besten der Kenner und Liebhaber öffentlich aufbewahret, und wenigstens das Andenken eines so kühnen Vorsatzes, den ein sächsischer Künstler gefasst hatte, und den er, ohne die eintretenden Hindernisse gewiss ausgeführet haben würde, möchte erhalten werden."

Aus diesen in mehrfacher Hinsicht wertvollen Nachrichten eines Zeitgenossen Kändlers ergiebt sich, dass, obwohl das Modellhaus schon 1751 erbaut worden war, doch erst 1753 mit der Ausführung des grossen Modells begonnen wurde, nachdem August III. bei Besichtigung des kleineren Kabinettstücks, das Kändler selbst dem König auf Schloss Hubertusburg präsentierte, den Plan des Ganzen gutgeheissen hatte. Dies wird 1761 durch die Manufakturdirektoren bestätigt. Die Angabe aber, dass schon 1755 das Modell der grossen Statue fertiggestellt gewesen sei, kann jedenfalls in ihrem vollen Umfange nicht zutreffen. In den Rückstandsforderungen Kändlers und seiner Kinder, die er selbst zuerst im August 1761, dann im November 1767, endlich am 9. April 1775 geltend machte, und die dann seine Kinder nach seinem Tode am 16. November 1775 und zuletzt am 31. Juli 1780 in eingehend begründeten Eingaben wiederholten, wird von ihm selbst angegeben, dass er „daran 5 Jahre lang mit 6 fremden Bildhauern und 3 Tischlern gearbeitet", nachdem er (1751) mit der Ausführung beauftragt worden sei, während seine Kinder aussagen, „so hat unser Vater dieses grosse Werk im Jahre 1751 in Gips angefangen und 1756 vollendet, auch auf- und zusammengesetzt, nicht weniger gegen 800 Stück, so zum Postament gehörig, en Porcellaine geformt und gut brennen lassen". Es scheint, dass Kändlers Kinder den Zeitpunkt des Auftrags mit dem Beginn der Ausführung als zusammenfallend angesehen haben und vom Jahre 1751 ab fünf Jahre hinzurechnend zu der Angabe des Jahres 1756 gekommen sind. Doch da Kändler erst 1753 mit dem Modell der grossen Statue begonnen hat, müsste das Jahr 1758 erst als das der Vollendung angesehen werden.

Die Angaben des Nekrologs, dass August III. schon 1755 das grosse Modell in Gips besichtigt habe, kann aber insoweit teilweise richtig sein, dass damals lediglich die Reiterstatue vollendet gewesen ist. Selbst wenn aber auch damals schon das Postament

mit seinem Reliefschmuck und sämtliche darunter liegenden Felsmassen mit ihren Figuren sollten fertig gestellt gewesen sein, was bei der kurzen Zeit von 2 Jahren kaum glaubhaft ist, so würde Kändler doch noch mancherlei lange Arbeit gehabt haben, um nun das Modell in seine einzelnen Teile zu zerlegen und jedes Stück im Modell für den Brand in Porzellanmasse vorzubereiten.

Jedenfalls aber lässt sich aus seinem hinterlassenen Manuskriptbande erkennen, dass er noch nach 1756 an der Vorbereitung für die Ausführung des schon aufgestellten Modells gearbeitet hat.

Dieser Band, der 1780 von Kändlers Kindern eingereicht wurde, ist nicht von Anfang an als fortlaufendes Manuskript verfasst worden, vielmehr ist er zweifellos nachträglich zu einem Ganzen vereinigt worden, entweder von Kändler selbst, oder nach seinem Tode von seinen Kindern. Sein wichtigster Bestandteil sind die ersten 46 Seiten, die auf ursprünglich losen Blättern Entwürfe zur Reiterstatue, Proportionsmaasse des Pferdes und Darstellungen der einzelnen Teile der Statue nebst Erklärungen ihrer Zusammenfügung enthalten. Es folgen dann im zweiten Teile Erklärungen der einzelnen Modellstücke der unter dem Postament lagernden Felsstücke und des Postamentes selbst. Die Zeit der Entstehung dieser Notizen wird durch zwei im ersten Teile enthaltene Mitteilungen bestimmt. Auf Seite 14 befindet sich das durchstrichene Konzept eines Briefes und darunter die Zeichnung der unter dem Pferde der Statue liegenden Figur des Neides, vom Rücken gesehen, nebst Bezeichnung der Teile ihrer Zusammensetzung, während die Vorderseite des Blattes die Zeichnung der Figur von vorne aufweist, gleichfalls mit Angabe ihrer Zusammensetzung. Das Blatt ist also von Kändler, nachdem das Konzept seines Briefes wertlos geworden war, noch nachträglich für seine Notizen und Entwürfe zum Reiterdenkmal benutzt worden. Das Konzept des Briefes lautet wie folgt: „Hochgeschätzter Herr Bruder, In der Hoffnung, dass Du dich recht gesund und wohl befinden werdest, vermelde Dir, dass am Freytage der hiesige Fürsten Schul Rector früh Morgens ausser dem Bett gantz entblösst ohne Hemde todt gefunden worden". Der in diesem Briefe Genannte war der Rektor Johann Uhlisch, der am Morgen des 31. Januar 1755 in der Schule, wo er als Hebdomadar die wöchentliche Aufsicht hatte, vor seinem Bette tot gefunden wurde. Vergl. J. A. Müller, Versuch einer vollständigern Geschichte der Chursächsischen Fürsten- und Landschule zu Meissen (Leipzig 1787/9, II p. 136), sowie Theodor Flathe, Sanct Afra. Geschichte der königlich sächsischen Fürstenschule zu Meissen. (Leipzig 1879, p. 279 ff.)

Während somit als frühestes Datum für die Notizen Kändlers zur Ausführung seines grossen Modells sich hieraus der Anfang des Jahres 1755 feststellen lässt, ergiebt sich dafür als das späteste festzustellende Datum das Ende des Jahres 1757 aus der schon früher citierten Notiz auf Seite 16 des Manuskript-Bandes (auf dessen Vorderseite der Kopf Augusts III. in Profil mit Lorbeerkranz skizziert ist), wonach für eine der beiden auf dem Felsenuntergrund des Denkmals stehenden Figuren, der Gnade oder der Gerechtigkeit, zu dem Schmuck des Kopfes der Kupferstich der hochseligen Königin zu vergleichen vorgemerkt wird. Es kann natürlich nur die Gemahlin Augusts III. gemeint sein, Maria Josepha, die am 17. November 1757 verstarb. — Da sich ferner auf

derselben Seite auf der frei gebliebenen Fläche die Notiz befindet: „den 10. Junii muss Godtschlg bezahlt erhalten von mir eine Fuhre nach Dresden", so kann diese Notiz natürlich nicht mehr aus demselben Jahre 1757 stammen, frühestens also erst aus dem Jahre 1758.

Wir sehen also aus diesen Zeitbestimmungen Kändler noch lange nach dem Jahre des Auftrags (1751) und nach dem Datum der Vollendung des kleinen Kabinettstücks des Denkmals (1753), und zwar in den ersten Jahren des Siebenjährigen Krieges mit den Vorstudien für die Modelle des Sockels zu der grossen Reiterstatue beschäftigt. Dass dieser Zeitraum aber für die endliche Ausführung des Werkes der allerunglücklichste war, ist ohne weiteres einleuchtend. Der Siebenjährige Krieg und nach dessen Beendigung das Hinscheiden Augusts III. und seines Sohnes Friedrich Christian im Jahre 1763 wird auch in dem schon citierten Nekrolog Kändlers als die Ursache angegeben, weshalb das Werk nicht zur Ausführung kam. Mit keinem Worte aber wird darin angegeben, dass technische Schwierigkeiten ausschliesslich oder vorwiegend hierzu der Grund gewesen seien. So berichten darüber am 14. September 1761 Nimptsch und Hellwig, die Vorsteher der Fabrik, an den König, Kändler habe für das fertige und dem König in Hubertusburg präsentierte Kabinettstück von den verlangten 3000 Thlrn. bisher 350 Thlr. erhalten, für die grosse Statue von 1752—56 schon 6570 Thlr. Sie fahren dann fort: es sei unbegreiflich, dass er jetzt noch 8000 Thlr. fordere, „in besonderer Erwegung derselbe an solcher Statua seit 5 Jahren daher wegen inzwischen eingefallenen troubles, und nachdem man ein solches aus politischen raisons ihm widerrathen, ohnedem nicht gearbeitet, und die Perfectionirung derselben, wie die Arcanisten von jeher versichert, noch immer vieler Ungewissheit und Zweifel unterworfen ist".

Obwohl also hier nur von Zweifeln die Rede ist, wird von allen denen, die über das Leben Kändlers und seine Werke berichten, ausschliesslich behauptet, dass die Ausführung der Reiterstatue an den Mängeln der Technik thatsächlich gescheitert wäre. So sagt Loose in seinen Lebensläufen Meissner Künstler in den „Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Meissen 1888", Bd. II 2, p. 244, angeblich auf Grund eines Vortrags von Dr. Winter und mündlicher Mitteilungen des heutigen Vorstandes der Gestaltungsbranche der Meissner Fabrik, des Hofrats Prof. Andresen: „Die Ausführung der grossen Reiterstatue misslang, weil die einzelnen Stücke, aus welchen dieselbe zusammengesetzt werden sollte, nicht zusammenpassten, nachdem sie gebrannt waren." Ferner sagt Berling in seinem Führer durch das Königl. Kunstgewerbemuseum zu Dresden, Abteilung III, Keramik, Dresden 1895, p. 74: „Wenn ihn auch einmal sein Ehrgeiz dazu verleitet hat, ein Werk zu schaffen, dessen Ausführung an dem ungleichmässigen Schwinden der Masse scheiterte (das geplante Reiterbild Augusts III.), so kann man doch mit Recht behaupten, etc." Endlich äussert sich J. Erbstein darüber in dem Führer durch die Königlichen Sammlungen zu Dresden. Vierte Auflage. Dresden 1899, p. 184: „Es stellten sich indes beim Brande der einzelnen Stücke solche Schwierigkeiten ein, dass man von der Ausführung des Werkes absehen musste." Was von diesen Behauptungen zutreffend ist, das wird sich aus den folgenden urkundlichen Nachrichten und den daran zu knüpfenden Erwägungen feststellen lassen.

In dem Nekrologe wird in der schon citierten Stelle lediglich angegeben, dass der Krieg und später der Tod des Kurfürsten Friedrich Christian die Ausführung des Werks gehindert hätten, und es wird besonders betont, dass letzterer mit Ernst bedacht gewesen sei, das Denkmal seines Vaters vollenden zu lassen. Von dem Nachfolger des Kurfürsten aber wird gar nichts gesagt, weil eben von jenem, dem Regenten Xaver, nicht ebenso wie von diesem behauptet werden konnte, dass ihm die Ausführung des Denkmals am Herzen gelegen hätte. Man hatte natürlich in dem durch den Krieg ausgesogenen Lande ganz andere Interessen, als an die Ausführung eines Denkmals zu denken. Die Meissner Fabrik selbst aber war nach den Wirrnissen des Krieges, in denen sie fast untergegangen wäre, von neuem zu organisieren und in den rentableren, couranten Waren leistungsfähig zu machen. Man war darauf bedacht, das gesamte Personal zu vermehren und besonders neue Künstler, Bildhauer wie Maler anzustellen; so wurden 1764 zwei Modelleure Namens Luck aus Frankenthal, 1765 der Maler Bercheisen aus Wien und der Bildhauer Acier aus Paris herberufen. Zwei Maler wurden im Mai 1764 nach den Fabriken in Höchst, Frankenthal und Paris geschickt, ein Bossierer nach München und Wien, um neue Modelle und Zeichnungen zu gewinnen. Zwei andere Maler wurden sogar veranlasst, sich in Sèvres auf drei Jahre anstellen zu lassen, und die Meissner Fabrik über die neuen Leistungen dieser Fabrik zu orientieren. Bei alledem hatte man zwar zufolge eines höchsten Befehls vom 23. März 1763 festgesetzt, dass Kändler die Aufsicht über den artistischen Betrieb weiter führen solle, doch war „zur Aufhilfe des Verfalls der Malerei und Bildhauerkunst bei der Manufaktur“ laut Befehl vom 7. Februar 1764 eine Kunstschule in Meissen errichtet und als ihr Direktor der Hofmaler Professor Dietrich nach Meissen berufen worden. Ihm war nicht nur die Verbesserung der Malerei an der Manufaktur anbefohlen worden, sondern es war sogar angeordnet worden, ihn zu allem, was zur Verbesserung des Geschmacks in der Bildhauerkunst vorgenommen wurde, hinzuzuziehen. Endlich sollten aus der Königl. Kupferstichsammlung gute Kupferwerke und aus der Königl. Bildergalerie von Zeit zu Zeit je sechs Gemälde an die Manufaktur geliehen werden, um „einen richtigern und bessern Geschmack als den bisherigen einzuführen, da lediglich nach modernen Phantasien gearbeitet und das wahre Schöne und Antike ausser Acht gelassen worden“. Dietrich suchte besonders in der Plastik einen antikisierenden Stil einzuführen und bewirkte, dass in Porzellan Nachbildungen nach antiken Statuen hergestellt wurden, wozu besonders die Mengssche Gipsabgusssammlung benutzt wurde. Er hat also wesentlich dazu beigetragen, dass von den altbewährten guten Traditionen der Fabrik abgegangen wurde, und hat so und auch sonst als ein unruhiger Geist der Fabrik mehr geschadet als genützt und wurde deshalb nach einigen Jahren wieder abberufen.

Alle jene Maassnahmen und die zu jener Zeit eingetretene Wandlung des Geschmacks lassen unschwer erkennen, dass die Kunstweise Kändlers, die sich im Anschlusse an die heimische Bildhauerschule eines Permoser und an die nach Dresden verpflanzte italienische Barockplastik ausgebildet hatte, nicht mehr den Beifall der massgebenden Männer bei Hofe finden konnte.

Aber auch persönlich hatte Kändler im Laufe der letzten Jahre wiederholt Zurücksetzungen zu erdulden gehabt, und manche schwere Sorge auf sich genommen, um

nur sein grösstes Werk zur Vollendung zu bringen. Das lässt sich aus den Eingaben Kändlers und seiner Kinder auf jeder Seite herauslesen. In der Eingabe von 1780 sagen seine Kinder: „dass unser Vater nie reich gewesen, auch nie reich werden können, lässt sich gar leicht calculieren: denn anfänglich hat er eine Besoldung von nur 400 Thlr. gehabt, im Jahr 1745, auch von 1756 bis 1763 die stärkste feindliche Einquartierung, die einen nicht wiedererstatteten Kostenaufwand von einigen tausend Thalern verursacht hat. Während eben diesem siebenjährigen Krieg hat er seine Besoldung in damals schlechtem Gelde erhalten, Theuerung in allen Arten der Lebensbedürfnisse ausgestanden, den Scheffel Korn mit 12. 15. und 16. Thlr. bezahlen müssen, Geld aufnehmen und verzinsen müssen, damit er die beym Cabinetsstück und der grossen Statue adhibirten ausländischen Künstler bezahlen können . . .“

Kändler selbst hatte in wiederholten Eingaben 1761, 1767 und 1775 seine Lage geschildert und auf die Rückstände in seiner Bezahlung hingewiesen. Im Jahre 1749 war ihm eine jährliche Besoldungszulage von 200 Thlr. aus der Rentkammer bewilligt worden, die bei der neuen Gehaltsordnung des Jahres 1763 einfach annulliert wurde, unter dem Vorgeben, dass diese nicht auf Lebenszeit bewilligt gewesen sei. Für seinen Unterricht an die Bossierer-, Former- und Dreherlehrlinge der Fabrik war ihm nach dem Hinscheiden des Zeichenmeisters Fehling 1754 dessen Gehalt von 400 Thlrn. zugebilligt worden, davon aber nur auf sein Erinnern je 300 Thlr. in den Jahren 1762—1767, im ganzen 1800 Thaler, gezahlt worden. Eine Gratifikation von 500 Thlrn. für den Ausfall dieser Einnahme von 1754—1762, die der König bewilligte, scheint er überhaupt nicht erhalten zu haben. Für das ihm 1751 in Auftrag gegebene Kabinettstück der Reiterstatue hatte er 3000 Thlr. zugesichert bekommen, dafür aber bis zu seiner ersten Eingabe 350 Thlr. erhalten, und dann war ihm auf die Geltendmachung seiner Forderung 1761 erwidert worden, es sei genug, wenn er nach dem Frieden dazu noch die gleiche Summe erhalte (die er auch bekam), „da er auch besoldete Fabrikanten mit zur Arbeit gebraucht“. Diese Begründung war jedoch nur insoweit richtig, als die Statue selbst in der Fabrik hatte geformt und gebrannt werden müssen, während er die Modelle dafür ausserhalb der Fabrik in dem Modellhause in seiner freien Zeit gemacht hatte. Für die Modellierung der grossen Statue und sämtlicher dazu gehöriger Figuren und Teile waren ihm, wie erwähnt, 12000 Thlr. zugesichert worden, dafür hatte er in den Jahren 1752—1756 nach und nach 6570 Thlr. erhalten, und auf seine Eingabe von 1761 war ihm der Bescheid gegeben worden, das Erhaltene sei genug, wenn er die Statue wirklich vollendet hätte, würde die Königl. Munificenz ihm mehr gewähren.

In seinen späteren Eingaben von 1767 und 1775 hatte Kändler keinen anderen Bescheid zu erlangen gewusst. Und doch hatte Kändler alle Bedingungen erfüllt, die an ihn hatten gestellt werden können, und hatte sich mit der Bezahlung der von ihm selbst angestellten Bildhauer und Tischler grosse Geldopfer auferlegt. Aus dem von ihm hinterlassenen Manuskriptbande lässt sich zur Genüge erkennen, wie sorgfältig er alle Schwierigkeiten der Ausführung erwogen und wie genau er das Schwinden der Masse im Brande berechnet hatte, wie er sogar die Stellung jedes Modellstücks im Ofen bestimmte, um dadurch die möglichst gleichmässige Gestalt nach dem Brande

zu sichern. Ja, es wird uns sogar in der Eingabe seiner Kinder vom 16. September 1777 berichtet, dass er ausser anderen Erfindungen zu Gunsten der Fabrikation sich „durch die Inventirung unbeugsamer Unterlagen, um die grossen Stücken gerade aus dem Feuer zu bringen“, verdient gemacht habe. Darauf wird allerdings von der Regierung am 4. August 1778 erwidert, „dies sei nur seine Pflicht und Obliegenheit gewesen“. Kändlers Kinder betonen jedoch dagegen 1780 mit Recht, dass ihrem Vater, als Modellmeister diese Aufgabe nicht obgelegen habe: „das Erfinden kam den Arcanisten zu, und von diesen ward es auch durch nachdrückliche Befehle gefordert“; Kändler aber habe aus freien Stücken aus Interesse für den Nutzen seines Herrn, nach vieljährigem Nachsinnen und angestellten Geld kostenden öfteren Versuchen die gegenwärtig gebrauchten Unterlagen zu erfinden gewusst, und dadurch seien, wie sich leicht aus dem Gewinn- und Verlustconto feststellen lasse, die Einkünfte der Manufaktur gegen früher um zwei Drittel erhöht worden.

Wenn schon so die Forderungen und Verdienste Kändlers in späterer Zeit, besonders seitdem Hellwig die Leitung der Fabrik übernommen hatte, wenig anerkannt wurden, so hatte er noch Grund, über böswillige Verhinderung der Durchführung seiner Absichten zu klagen. Er selbst hat wohl kaum darüber in seinen Eingaben sich ausgesprochen, doch hat er seinen Angehörigen darüber genaue Mitteilung gemacht, denn seine Kinder sagen in ihrer Eingabe von 1780 über „das grosse Werk“ aus, dass er „gegen 800 Stück, so zum Postament gehörig, in Porcellaine geformt und gut brennen lassen“, und sie fahren dann fort, wie sich aus dem Erwiderungsschreiben der Manufakturkommission ergiebt: „dass er solches (= das grosse Werk) nicht in Porcellaine hat aufsetzen können, sei nicht seine Schuld, da man ihm theils die nötige Masse nicht geliefert, theils der siebenjährige Krieg inzwischen ausgebrochen sei“. Es wird also mit keinem Worte angedeutet, dass bei dem Brande etwas schlecht geraten sei, vielmehr lässt sich schliessen, dass ihm nicht die genügende Menge von Porzellanmasse gewährt wurde, um das ganze Werk zu Ende zu führen. Diese Auslegung gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit, dass Kommerzienrat Hellwig als Leiter der Manufaktur 1760 an den König berichtet, er habe zur Wahrung des Fabrikgeheimnisses vor allem darauf gesehen, dass die Porzellanmasse bis auf einen geringen Teil aus Meissen entfernt würde.

Seine Kinder sagen dagegen darüber in ihrer Eingabe vom 31. Juli 1780, nachdem sie, wie erwähnt, den Krieg und das Hinscheiden der beiden Kurfürsten als wesentliche Hinderungsgründe der Ausführung der Statue angegeben haben, „auch noch mehrerer Ursachen hemmten die Sache in ihrem besten Laufe. Unserm Vater waren die Hände gebunden, dass er den mit reifer Einsicht entworfenen Plan nicht realisiren konnte: Inzwischen hat er doch alles, was er als von ihm abhangend, zu leisten versprochen, auch wirklich praestiret, und das Corps, das Postament, und die Basreliefs, so vollkommen modellirt, dass auch der Neid selbst sich nicht beikommen lassen wird, dem Schöpfer dieses Kunstwerks die Hochachtung zu versagen“, ferner „was unser Vater zu leisten versprochen, hat er vollkommen praestiret, das übrige haben die obangeführten Ursachen verhindert, und man könnte auch beweislich hinzufügen, der Nichtwille der damaligen Herren der Porcellain-Masse“.

Dieser die Ausführung des Werkes verhindernde böse Wille wird noch weiterhin durch folgende Darlegungen in der Eingabe der Kinder von 1780 ersichtlich. Nachdem sie festgestellt haben, dass ihr Vater von dem versprochenen Lohn von 3000 Thlrn. für das Kabinettstück der Reiterstatue nur 700 Thlr. erhalten habe, fahren sie dann fort: „Und nunmehro wird es also darauf ankommen, was Kunstverständige und unpartheiische Kunstfreunde davon urtheilen werden, wann selbige um Würderung (Würdigung) dieses grossen Products gefragt werden sollten: Auf dem Gutachten der namentlich angegebenen damaligen Commissarien, des Geheimen Raths von Nimptsch und des Cammerraths Hellwig, die beyde in ihrer verschiedenen Art zwar grosse Männer, aber keine Künstler, noch fähig gewesen, Kuustwerke zu taxiren, kann und wird man es nicht beruhen lassen: die Sache selbst, wenn sie Kennern im Japanischen Palais vorgestellt werden sollte, würde jenem von der Manufaktur Commission pro Fundamento angenommenen Arbitrio ganz gewiss zuwider seyn: Zur Erläuterung muss man wider Willen eines historischen Umstandes gedenken, der die Sache ins Licht setzen und darthun wird, dass die Veranlassung, so genannter Hellwig zu der angezogenen Warschauer Cabinets Registratur vom 10. Octbr. 1761 gegeben (worin Kändlers Rückstandsforderungen für unbegründet erklärt wurden), nicht die richtigste und redlichste gewesen: Hellwigs bekannter kaufmännischer Eigennutz hatte sich einen Plan erdacht, die sämmtlichen fast unschätzbaren Porcellan Vorräthe überhaupt zu erkaufen und sodann wieder auszuwuchern: unser Vater, in dem wohl nie der ächte Patriot verkannt worden ist, genehmigte nicht nur solches nicht, sondern widersetzte sich auch der Ausführung dieses Entwurfs aus allen Kräften, und um demohngeachtet alles durchzusetzen, reiste Hellwig anno 1761 nach Pohlen und kam mit der erschlichenen Approbatur und der Dignität eines commandirenden Commisarii zurück; diese Gelegenheit, sich an unserm Vater eclatant zu rächen, benutzte derselbe dermaasen, dass er dem damaligen Ministre Graf von Brühl Kändlers völlige Befriedigung der accordirten 3000 Thlr. versicherte."

Der Charakter Hellwigs wird auch von anderen Seiten in keineswegs günstiger Weise dargestellt. Schon am 25. Oktober 1752 schrieb die Kurprinzessin Maria Antonie über ihn, er sei der grösste Schuft, den die Welt je gesehen hätte. Und der Hofkommissar Börner berichtete noch Jahrzehnte später, dass Hellwig sich bei Niederlegung seiner Ämter als Direktor der Kurf. Porzellanfaktorei in Dresden im Jahre 1764 keineswegs anständig benommen habe.

Kändlers Kinder sprechen sich im ersten Teile ihrer Eingabe von 1780 über Hellwig sehr deutlich aus: „Jetzt hat das Werk das noch nie gehabte Glück, unter einer Direktion zu stehen (Marcolini), die mit einer höchst ruhmvollen Kenntnis Verdienste zu schätzen und zu belohnen weiss; zuvor aber bestimmte besonders die Hellwigsche cabalistische Unordnung, durchweht mit einem die Werke des Genies zerstörlichen Despotismo, den sauer verdienten Lohn des Patrioten. — Die sogenannte Feyerabend-Arbeit, auf deren vermeintlich wichtigen Ertrag man ebenfalls mit zurückgesehen hat, ward unserem Vater kurz nach der anno 1764 eingerichteten Manufaktur-Direction gänzlich misgönnt: Noch mehr: Man bewies seiten derselben aus gewissen nun verjährten Ursachen an dem gut denkenden Kändler die besondere

Empfindlichkeit, dass man die zu einem Tafel-Aufsatz für den höchstseligen Churfürst Friedrich Christian und auf höchst dero mündlichen Befehl bestellten auch so mühsam als kunstreich modellierten Gruppen und allegorischen Figuren, demselben nicht abnahm, sondern im Keller verderben und ineinanderfallen liess: Kändler verlor zwar dadurch nur seinen gerechten Arbeitslohn: ob aber die Manufactur nicht auch und noch weit mehr dabey verloren, mögen Kenner der Kändlerischen Arbeiten aussprechen." Über das Schicksal dieser Gruppen ist nichts weiter bekannt. Sie wurden vermutlich nicht abgeliefert, weil inzwischen der Kurfürst schon nach wenigen Monaten seiner Regierung gestorben war. Möglicherweise haben wir in der sog. dänischen Gruppe und in Stücken des Börnerschen Inventars einige dieser Werke Kändlers zu erblicken. (Vgl. Kap. VII.)

Zwischen Kändler und Hellwig bestand damals eine nicht geringe Spannung, deren Ursachen und Folgen von Kändlers Kindern in ihrer Eingabe vom 31. Juli 1780, wie vorher citiert, deutlich genug angegeben werden. Hellwig war aber infolge seiner geschäftlichen Routine zu jener Zeit persona grata bei Hofe und wusste Kändler immer mehr in Ungnade zu bringen.

Hellwig suchte wiederholt Kändler für die Unzufriedenheit der Arbeiter der Fabrik verantwortlich zu machen, während der wichtigste Grund dafür darin lag, dass er diese zu schlecht bezahlte. So war schon 1760 an der Fabrik ein Streik ausgebrochen, die Unruhen hatten sich auch in den folgenden Jahren nicht beilegen lassen, besonders seitdem noch 1762 eine Teuerung ausbrach und Kriegsnöte das Land bedrückten. Kändler wird der Hetzerei beschuldigt und seine Strenge gegen die Arbeiter wird ihm vorgeworfen. Kändler selbst klagt offen über „manche unglaubliche Vergehungen, welche hier vorgehen", während anderseits seine Schwäche gegen seinen Bruder, der als Vorsteher des weissen Corps ihm zur Hand ging und die Arbeiten abzunehmen hatte, hierbei aber diejenigen begünstigte, die ihm Geschenke machten, der einzige Vorwurf ist, der ihm mit einigem Grund gemacht werden kann. Bei allen offenen und versteckten Beschuldigungen Hellwigs gegen Kändler muss dieser doch zugeben, dass „derselbe seinen Verrichtungen immer fleissig obgelegen". Wieviel die Fabrik aber dem Künstler Kändler schuldig war, dafür hatte Hellwig offenbar durchaus kein Verständnis; so liess man ihn während der Kriegszeiten bei ungenügender Bezahlung in völlig zerrüttete Vermögenslage geraten und speiste ihn ab mit Vorwürfen über sein geringes haushälterisches Wesen.

In der Regelung des persönlichen Dienstverhältnisses des Modellmeisters offenbaren Hellwig und Nimptsch dieselbe Gesinnung. Kändler hatte wiederholt im Laufe des Jahres in Eingaben um Verbesserung seiner „kümmerlichen Umstände, bey welchen er sich noch in tiefe Schulden hätte stecken müssen", ersucht. Ein direkt an den König gerichtetes Gesuch haben sie erst auf seine wiederholte Erinnerung jetzt abgeschickt, worin er besonders die „angeblich" schon 1754 ihm vom König accordierte Besoldungszulage aus dem früher von Fehling, jetzt von ihm eingenommenen Amt eines Zeichenlehrers der Lehrlinge und Gesellen beantragte.

Im Herbste des Jahres 1761 war Hellwig selbst nach Polen gereist und hatte von dort nicht nur die Bestätigung seiner Stellung als „commandirender Commissarius"

mitgebracht, wodurch Kändlers Widerstand gegen dessen finanzielle Unternehmungen lahmgelegt war, sondern auch den von Warschau am 10. Oktober 1761 auf Kändlers Eingaben erlassenen Bescheid, worin seine Forderungen für unbegründet erklärt wurden, und er ernstlich bedeutet wurde, dass er die Höchste Herrschaft mit seinen ausschweifenden Forderungen nicht behellige.

Auf sein im November 1767 erneut eingebrachtes Gesuch wurde Kändler auf den Entscheid von 1761 verwiesen.

Aus allen diesen einzelnen Zügen, deren Kenntnisnahme zur richtigen Anschauung über Kändlers damalige Stellung in der Porzellanmanufaktur unerlässlich erscheint, lässt sich wohl ein sicheres Bild darüber gewinnen, mit welchen Schwierigkeiten Kändler zu kämpfen hatte, um das von ihm in ruhigeren politischen Zeiten und unter einer wohlwollenderen Direktion begonnene Modell der grossen Reiterstatue Augusts III. in Porzellan zur Ausführung zu bringen. Er hat, nachdem lediglich die einzelnen Teile des Postaments in Porzellan gebrannt waren, auf die Ausführung der weiteren Teile in der Hoffnung auf bessere Zeiten verzichten müssen. Von einem Misslingen des Werks aus technischen Gründen ist zu seinen Lebzeiten niemals die Rede gewesen. Es wird vielmehr noch nach seinem Tode von dem Rechts-Vertreter der Manufaktur R.-A. Schmidt am 20. März 1781 auf die Eingabe der Kinder Kändlers vom Vorjahre erwidert: „Die grösste Schwierigkeit in der Sache würde allerdings gewesen seyn, ein so grosses Stück nach dem Modell in Porcellaine zu brennen, und in der behörigen Güte aufstellen zu können. Ob solches wirklich von Kändlern praestiret haben werden können, würde lediglich aus der Erfahrung zu beurtheilen gewesen seyn, wobey jedoch der Versuch, wenn er mislungen wäre, mit ansehnlichem Verluste verknüpft gewesen seyn würde.“ Aus dieser Äusserung eines Mannes, der sämtliche damals vorhandenen Aktenstücke in den Angelegenheiten Kändlers durchgegangen hatte und der den Vorteil der Fabrik zu wahren suchte, geht doch zweifellos hervor, dass weder zu Kändlers Lebzeiten noch nach seinem Tode in der Meissner Porzellan-Manufaktur wirklich der Versuch gemacht wurde, das von jenem modellierte und in mancherlei Teilstücken vollendete Reiterstandbild völlig zur Ausführung zu bringen.

Das Interesse an der Ausführung jener Statue musste schon während des für Sachsen so unglücklichen Verlaufes des Siebenjährigen Krieges bei Hofe stark geschwunden sein, nach dem Tode des Königs selbst aber war es zweifellos noch geringer geworden, sodass schliesslich nur der Künstler selbst der stärkste Interessent war. Nachdem aber auch dieser gestorben war und nachdem, abgesehen von allem anderen, eine ganz andere Kunstrichtung zur Geltung gekommen war, konnte um so weniger der Gedanke aufkommen, das Denkmal zur Ausführung zu bringen. Es war darum schon für jene Zeiten ein von weitem Blicke in künstlerischer Hinsicht zeugender Vorschlag, dass 1776 in dem Nekrolog Kändlers dafür plädiert wurde, das grosse Modell des Denkmals aus dem Modellhause an einen geeigneteren Ort zu bringen, „damit so wenigstens das Andenken eines so kühnen Vorsatzes, den ein sächsischer Künstler gefasst hatte, und den er ohne die eintretenden Hindernisse gewiss ausgeführt haben würde, möchte erhalten werden“. Aber dieser Vorschlag ist damals ungehört verhallt. Einige Jahre später schon scheint das Interesse für Kändlers

21*

Kunst ganz geschwunden gewesen zu sein, denn am 15. November 1779 beantragte Graf Marcolini, der damalige Leiter der Porzellanmanufaktur, beim Kurfürsten Friedrich August III. die Vernichtung des Modells und das Niederreissen des dafür seiner Zeit erbauten Modellhauses. Er äussert sich darüber folgendermaassen:

„Das Gebäude auf dem Schloss zu Meissen, in welchem das Modell des zur kgl. Statue bestimmt gewesenen Pferdes gefertiget und seit vielen Jahren aufbehalten worden ist, ist baufällig und Einsturzgefahr zu befürchten, das Modell selbst in einem solchen Zustand, in sich selbst zu zerfallen und zertrümmert zu werden. Nach des Commissarii Bergrath Pörner, der Arcanisten und des Modellmeister Acier hierüber gemeinschaftlich gethanen Anzeige, würde die Reparatur des Hauses, wozu das Dom-Capitel damals auf 3 Jahre den Platz geliehen, schwerlich zugegeben werden. Andernfalls aber sei ungewiss, ob das gypserne Pferd die Erschütterung aushalten oder zusammenfallen werde. Für seinen Transport müsse es erst zernommen werden, aber da das Eisen und die Schrauben, wodurch es befestiget worden, eingerostet, sei dies nicht ohne Erschütterung möglich, was auch gefährlich sei wegen des baufälligen Hauses. Ferner: das Modell ist noch nicht einmal ganz vollendet, und da solches auch, wie man mich versichert hat und der verstorbene Bergrath Herold und die Arcanisten voriger Zeit bereits schriftlich dargethan haben wegen unwiderstehlichen Schwierigkeiten in Porzellan niemals zu Stande gebracht werden kann“ . . . .

so macht er den vorher genannten Vorschlag, das Haus abzutragen und das Modell zu kassieren, da die Konservation eines ganz ohne Nutzen dastehenden unvollkommenen Werkes keinen Zweck habe.

Wenn man weiss, wie sehr die Anschauungen über Kunstdenkmale im Laufe der Zeiten wechseln, und wieviel anerkannt grosse Werke durch den Unverstand nachfolgender Geschlechter vernichtet worden sind, so muss man bedauern, dass ein solcher Vorschlag gemacht werden konnte, dessen Begründung im einzelnen sehr anfechtbar war. Dem Vorschlage Marcolinis wurde, wie es scheint, vom Kurfürsten zunächst keine Folge gegeben. Es findet sich dabei lediglich der Vermerk, dass das Aktenstück mehrere Jahre später, am 12. Jan. 1787, „ohne weitere höchste Resolution“ zur Kanzlei geschickt wurde. Ob inzwischen mündlich darüber verfügt worden war, oder ob das Modell des Denkmals inzwischen verfallen war, lässt sich vorläufig nicht weiter feststellen. Heute ist von dem grossen Modell zum Denkmal nur der in Gips gegossene Kopf Augusts III. vorhanden, der uns eine Vorstellung von der geplanten Grösse der Ausführung zu vermitteln geeignet ist, während wir aus dem kleineren Kabinettstück des Denkmals ein ziemlich genaues Bild seiner Komposition und Erscheinung gewinnen.

In der Eingabe Marcolinis wird nun auffallenderweise angegeben, das Modell sei noch nicht einmal ganz vollendet. Doch ist davon in allen früheren urkundlichen Erwähnungen desselben niemals die Rede, ja es waren sogar schon der Sockel und die denselben umgebenden Felsmassen in Porzellan fertiggestellt. Wenn die Angabe wirklich zutreffend gewesen ist, so kann diese sich nur auf die nach Ausweis des Kabinettstücks den Sockel umgebenden Figuren beziehen, da in dem von Kändler

hinterlassenen Manuskriptbande diese zwar erwähnt sind, aber ohne Angabe ihrer Teile und Maasse und ohne beigefügte Zeichnungen.

Das vorher angeführte Gutachten hat verhindert, dass ein ernstlicher Versuch zur Erhaltung der im Modell fertigen Reiterstatue des Denkmals gemacht worden ist. Die Aussage, dass das Domkapitel die Reparatur des Modellhauses schwerlich zugeben werde, bei der sich Marcolini beruhigte, kann jedoch unmöglich als zutreffend angesehen werden. Wenn Kurfürst Friedrich August III. wirklich dazu einmal den Wunsch geäussert hätte, so würde doch wohl das Domkapitel kaum einen Einspruch zu erheben versucht haben. Und ob wirklich das Auseinandernehmen des Modells nicht ohne Zerstörung desselben möglich gewesen wäre, das würde doch erst der Versuch selbst bewiesen haben. Wie oft ist schon, was dem einen unmöglich schien, von einem anderen leicht ausgeführt worden. Dasselbe lässt sich auch bei der Aussage des verstorbenen Bergrats Herold und der Arcanisten früherer Zeiten, das Denkmal könne wegen unwiderstehlicher Schwierigkeiten in Porzellan niemals zu stande gebracht werden, einwenden. Herold wurde am 18. September 1765 pensioniert, sein Name wird in den Aktenstücken über Kändlers und seiner Kinder Eingaben nie genannt, ebensowenig wie von ihm wird auch von den Arcanisten jemals ein schriftliches Gutachten über die Ausführung der Reiterstatue angeführt. Ein solches scheint überhaupt nicht existiert zu haben, vielmehr scheint Marcolini darüber, da er ja auch kein Datum desselben anzugeben weiss, nur vom Hörensagen zu berichten. Wenn es aber doch bestanden hat, so lässt sich dagegen sagen, dass der Bildhauer Kändler darüber doch ungleich mehr Fachmann war als der Maler Herold. Das Vorhandensein der im ganzen gebrannten grossen Tierfiguren beweist ja auch, dass so grosse Stücke, wie die einzelnen Teile des Denkmals, ausgeführt werden konnten. Noch geringerer Wert ist auf die Meinung der Arcanisten, denen die Zubereitung der Masse und der Brand oblag, zu legen, die von Kändlers Erfindung fester Unterlagen zur Herstellung grosser Stücke in ihrem eigenen Gebiete überboten wurden.

Als ein Beweis dafür, dass ein solches schriftliches Gutachten überhaupt nicht existiert hat, kann auch folgendes angesehen werden. Der Rechtsvertreter der Manufakturkommission sucht in seiner vom 20. März 1781, also etwa $1^1/_2$ Jahr nach Marcolinis Bericht datierten Erwiderung auf die Eingabe von Kändlers Kindern von 1780 alle von diesen angegebenen Punkte zu entkräften. Er würde also sicher sich auch auf jenes Gutachten Herolds und der Arcanisten bezogen haben, wenn er es in den Akten vorgefunden hätte. Vielmehr wird auf Grund seines genauen Studiums der Entwickelung und des Anfangs der ganzen Angelegenheit und zum Zwecke der Zurückweisung der Ansprüche Kändlers und seiner Kinder mit keinem Worte erwähnt, dass thatsächlich bei oder nach dem Brande der einzelnen Teile des Denkmals sich die Unmöglichkeit der Ausführung ergeben habe. Die darüber in den neuesten Handbüchern enthaltenen vorher angeführten Angaben beruhen also offenbar nicht auf aktenmässigem Studium, sondern auf überlieferten falschen Schlussfolgerungen aus früheren ungenauen Wiedergaben des urkundlichen Materials. Wir können auch heute nichts anderes über Kändlers Vorhaben aussagen, als es 1781 geschah, dass lediglich der von Kändler selbst angestellte Versuch der Ausführung uns über die Möglichkeit seines Gelingens hätte

Aufschluss geben können; und wir können nur unser lebhaftes Bedauern darüber aussprechen, dass widrige Zeitumstände, aber auch Indifferenz und böser Wille diesen Versuch verhindert haben.

Es wird möglicherweise eingewendet werden, ob denn wirklich es der Mühe lohne, über ein unausgeführtes Werk monumentalen Stils in einem Material, das noch niemals für monumentale Zwecke verwendet wurde, und das wiederholt hierfür als ungeeignet erklärt wurde, so eingehende Untersuchungen anzustellen. Demgegenüber verdient darauf hingewiesen zu werden, dass vor dem Auftreten eines Luca della Robbia an eine monumentale Verwendung der Thonplastik in künstlerischem Sinne auch kaum gedacht wurde. Sodann aber muss hervorgehoben werden, dass in künstlerischer Hinsicht ein Unterschied zwischen den monumentalen Werken der della Robbia und denen eines Kändler nicht besteht. Die dekorativen Wirkungen, die beide Richtungen zu erzielen suchten, wurden dort fast ausschliesslich in Reliefplastik, hier ausschliesslich in figuraler Plastik erreicht. In Porzellan konnte um so eher an Werke grossfiguriger Plastik gedacht werden, als diesem Material gegen die Einflüsse der Witterung die grössere Dauerhaftigkeit zur Seite stand. Das Schwinden der Masse im Brand konnte in den erhaltenen grossfigurigen Werken Kändlers, die allemal grösser sind, als die einzelnen Teile des geplanten Denkmals, den künstlerischen Eindruck ihrer Erscheinung in nichts schmälern. Auch die Glasur hat daran nichts verringert. Dass also von Kändler die Leistungsfähigkeit des Materials immer weiter auszudehnen gesucht wurde, ist doch nur erklärlich.

So sollte also das grosse Reiterdenkmal Augusts III. nach Kändlers Wünschen das bedeutendste aller seiner in Porzellan ausgeführten Werke werden, worin er mit den Werken der monumentalen Kunst mit Erfolg wetteifern zu können hoffen durfte. Bei der Vorbereitung zur Ausführung ist der Künstler mit der grössten Sorgfalt und Umsicht zu Werke gegangen, und bei der Herstellung des Modells arbeitete er mit höchster Anspannung aller seiner künstlerischen Kräfte und unter namhaften Geldopfern. Dass das Werk nicht zu stande kam, ist nicht seine Schuld, sondern lediglich eine Folge der für Sachsen damals so unglücklichen politischen Verhältnisse. Das Schicksal Kändlers ähnelt in Hinsicht auf dieses Werk vielfach dem eines der gewaltigsten Meister der Kunst: Lionardo da Vinci, der sein Modell für das Reiterstandbild des Herzogs Francesco Sforza in Mailand gleichfalls infolge des politischen Unglücks seines Herrscherhauses unvollendet stehen lassen und dem Untergange geweiht sehen musste, den aber wenigstens sein Auftraggeber Lodovico Sforza für den umsonst gemachten Aufwand an künstlerischer Kraft, an Mühe und Geld und für die mannigfachen Enttäuschungen zu entschädigen vermocht hat.



VI

Kändlers Vorstudien zum Reiterdenkmal

und das

als Modell dazu ausgeführte Kabinettstück



Wenn auch das grosse Reiterdenkmal Kändlers nicht zur Ausführung gelangte, so können wir uns doch von der geplanten Anlage eine ziemlich genaue Vorstellung verschaffen durch das als Modell dazu ausgeführte Kabinettstück, sowie durch den Inhalt des von dem Künstler hinterlassenen Manuskriptbandes. Wir erkennen zunächst aus diesem, dass Kändler zu dem für die Reiterstatue gewählten Motiv eines kurbettierenden Pferdes eingehende hippologische Studien gemacht hat. Das Motiv stellt nicht nur in rein künstlerischer Hinsicht an den Bildhauer die höchsten Ansprüche, sondern es bereitet auch technisch ungemeine Schwierigkeiten, da für die Last von Ross und Reiter nur wenige Stützpunkte und diese auf eine enge Fläche beschränkt sich darbieten. An ein solches Motiv konnte sich nur ein Künstler heranwagen, der seine Kunst in souveräner Weise beherrschte und der auch die technischen Schwierigkeiten zu überwinden sicher sein konnte. Das Motiv hat in gleicher Weise fürstliche Kunstfreunde wie Künstler seit den Tagen der Renaissance gefesselt. Und es wird darum bei einer Vertiefung in die künstlerischen Absichten Kändlers die Erinnerung an die vornehmsten Namen der Kunstgeschichte wachgerufen. Es möge darum an dieser Stelle ein Exkurs verstattet sein.

Das erste in der Geschichte der Kunst bekannte Beispiel der Erwägung eines solchen bewegten Motivs für eine Reiterstatue bieten uns die Entwürfe Lionardos da Vinci für die Denkmäler des Francesco Sforza und des Marschalls Gian Giacomo Trivulzio von Mailand.

Die Leidenschaft Lionardos für schöne Pferde ist uns durch Vasari beglaubigt, er hatte in seinem Stalle immer die schönsten Tiere. Auch Lomazzo berichtet, dass Lionardo mit Vorliebe Pferde malte und modellierte. Von seinen Studien ist uns eine Reihe erhalten, die vorwiegend das Pferd in lebendigster Bewegung zeigen. Wenn schon aus diesen Zeichnungen das künstlerische Wohlgefallen an den edelschönen Linien des aufsteigenden Pferdes ersichtlich ist, so lassen Lionardos vielfache Skizzen von nach dem Willen des Reiters galoppierenden Pferden vollends erkennen, dass er in dieser Darstellung eines von demselben Willen beseelten Bildes von Ross und Reiter eine der schönsten Aufgaben der Kunst erblickte. Die höchste Vollendung erlangte er bekanntlich in der Absicht ihrer Verwirklichung in dem Karton für den Ratssaal des Palazzo vecchio in Florenz, der Hauptgruppe der Schlacht bei Anghiari, in der die Schlachtrosse von der maasslosen Kampfesleidenschaft ihrer Herren selbst

erfüllt erscheinen. Auf dem Gebiete der Plastik würde sein Reiterdenkmal des Francesco Sforza, wenn es in einer Form zur Vollendung gekommen wäre, die mit seiner Skizze bewegter Reiter übereinstimmt, vielleicht das bedeutendste Reiterdenkmal aller Zeiten geworden sein, und es würde einen charakteristischen Gegensatz zu den Denkmalen des Gattamelata von Donatello in Padua und des Colleoni von Verrocchio in Venedig gebildet haben. Nachdem das Modell der Statue vernichtet wurde, blieb uns nicht einmal eine genaue Kunde von der darin gewählten endgültigen Fassung des geplanten Denkmals. Aber der Nachwelt haben sicher die erhalten gebliebenen Entwürfe zu dem Reiterdenkmal, die im wesentlichen den über einem niedergeworfenen Feinde dahin galoppierenden Reiter zeigen, den lebendigsten Sporn zur weiteren Ausbildung gerade dieses Motives gegeben.

Wie Justi in seinem wertvollen Artikel in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ 1886 nach älteren Schriftstellern berichtet, ist schon im Laufe des 16. Jahrhunderts das Motiv des springenden oder sich bäumenden Pferdes, wenn auch nur zu vorübergehenden Festdekorationen, künstlerisch weiter behandelt worden. So war beim Einzug Leos X. in Florenz 1514 ein kolossales springendes Thonpferd mit einer Figur zu seinen Füssen und bei der Vermählung Cosimos mit Leonora di Toledo 1539 von Tribolo eine Reiterstatue Giovannis da Medici in gleicher Bewegung über Verwundeten und Toten dargestellt worden. Der Sinn für den monumentalen Ausdruck solcher bewegter Gruppen stand aber in engem Zusammenhang mit den Lebensgewohnheiten der Zeit.

Wir können uns heute kaum noch ohne weiteres eine zutreffende Vorstellung verschaffen von der hohen Bedeutung, die seit dem Mittelalter bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts hinein das Pferd im Leben der Fürsten und Grossen eingenommen hat. Waren schon im Leben des Alltags die Menschen auf seinen Besitz und seine Dienstleistungen in ganz anderem Maasse als in unseren Tagen angewiesen, so waren festliche Veranstaltungen ohne die zahlreiche Mitwirkung des Pferdes kaum denkbar. Alle Fürsten Europas hatten bis zu dem geringsten herab vorzüglich im Stand gehaltene Marställe und gaben dafür Summen aus, die oft ihre Mittel weit überstiegen. Einer der berühmtesten Fürsten auf diesem Gebiete war Vincenzo I. Gonzaga, Marchese von Mantua, ein für alle ästhetischen und ritterlichen Genüsse des Lebens wie kaum ein zweiter empfänglicher Fürst, der die nachträglich so berühmt gewordene spanische Pferdezucht ausgebildet hatte, und bei dem ein Rubens die ersten Anregungen zu seinen Reiterbildern gewonnen hat. Das Schulreiten war damals bei den ritterlichen Spielen der Höfe zu einem ihrer wesentlichsten Bestandteile geworden, und von den kleinen italienischen Fürstenhöfen wurden die Reitmeister nach den grossen Höfen des Auslandes verschickt, um die Reitübungen zu leiten und die Gangarten der Pferde einzuüben. So z. B. Gian Galeazzo San Severino als Gran Scudere an den Hof Ludwigs XII. von Frankreich. (Vergl. Müller-Walde, Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci I, in den „Preussischen Jahrbüchern“ 1897.)

Bei dem hohen Interesse, das die Hofgesellschaft der Zeit den Reiterübungen entgegenbrachte, konnte auch die Welt der Künstler davon nicht unberührt bleiben. Und wenn auch die Auftraggeber selbst bei ihren Anregungen zur Darstellung von

Reiterfiguren mit galoppierenden oder schulgerecht sich bäumenden Pferden nur von ihrem ritterlichen Interesse geleitet wurden, so haben sich doch anderseits die Künstler sicher nicht vor der Schönheit verschliessen können, die in der Gruppe des Reiters und Pferdes sich offenbart, und worin die Geschicklichkeit des Reiters, die Kraft und Gewandtheit des Pferdes, der einheitliche Wille beider gezeigt werden kann.

In der Malerei und im Kupferstich mehrten sich allmählich die Darstellungen von Reiterbildnissen mit galoppierenden oder kurbettierenden Pferden. Eins der frühesten Beispiele ist das Reiterbildnis des Kaisers Karl V. bei Mühlberg von Tizian in Madrid, wozu dieser 1548 in Augsburg den ersten Entwurf angefertigt hat. Allgemeiner bekannt, weil in Kupfer gestochen, wurden (nach Justi) sicher die von Aegidius Sadeler (1570—1629) stammenden Reiterbildnisse des Kaisers Rudolf II., nach einem Gemälde von Adrian de Vries, und des Kaisers Ferdinand II. als Siegers über die Protestanten; sie haben gewiss veranlasst, dass in gleicher Weise Fürsten und Feldherren sich in einer solchen den Herrscher und Triumphator bezeichnenden Darstellung gerne abgebildet sahen. In künstlerischer Hinsicht erlangten die grösste Berühmtheit das von Rubens gemalte Bild Philipps IV. von Spanien, das aber in der Folgezeit untergegangen ist, und die Reiterbildnisse des Velasquez. Dieser hat Reiterbildnisse mit kurbettierenden Pferden in den verschiedensten Ansichten gemalt, sowohl ganz von der Seite, wie auch halb von vorn und halb von hinten gesehen. Sein Philipp III., Philipp IV., Herzog Olivarez und der Prinz Don Balthazar Carlos sind allgemein bekannt. Es ist begreiflich, dass durch solche imposante Gemälde in der Seele eines Fürsten auch der Wunsch geweckt werden musste, in einem öffentlich aufgestellten Reiterdenkmal sich in gleicher Majestät des Ausdrucks verherrlicht zu sehen. Aber der Ausführung eines solchen Denkmals im Grossen standen schwerwiegende technische Schwierigkeiten im Wege.

Der erste Bildhauer, der ein solches Reiterdenkmal zu stande gebracht hat, war Pietro Tacca, ein Schüler des Giovanni da Bologna, ein nicht minder geschickter Techniker, als hervorragender Künstler. Seine ersten Versuche machte er im Kleinen, vielleicht hierzu angeregt durch die Bronzestatuette seines Lehrers, Nessus und Dejanira, die den Kentauren gleichfalls nur auf den Hinterbeinen sich erhebend zeigt. Im Bargello zu Florenz sind zwei Bronzestatuetten von kurbettierenden Pferden, wovon das eine beritten ist, die dem Künstler für eine in Gold geschlagene Reiterstatuette Ludwigs XIII. von Frankreich als Modelle dienten.

Tacca hatte sich schon als Gehilfe des Giovanni da Bologna bei dessen Reiterdenkmalen zweifellos eine genaue Kenntnis der Bewegungen und Gangarten des Pferdes verschafft. Als er aber im Jahre 1619 von dem Herzog Karl Emanuel von Savoyen den Auftrag erhielt, ein Reiterdenkmal von ihm im Grossen auszuführen, zu dem er wiederum entweder auf des Herzogs Anregung oder aber aus eigener Initiative ein allein auf den Hinterfüssen stehendes Pferd wählte, da machte er, wie Baldinucci berichtet, in Florenz unter der Leitung des Stallmeisters Cosimos II., Lorenzino, eingehende hippologische und anatomische Studien. Die Ausführung des grossen Denkmals wurde bekanntlich verhindert, weil Tacca sich nicht entschliessen konnte, Florenz zu verlassen und den Guss in Turin vorzunehmen. Dafür aber machte er, um doch

22*

wenigstens die Erinnerung an sein Modell festzuhalten, davon eine kleine Wiederholung und schenkte dem Herzog den danach gefertigten Bronzeabguss. Diese Reiterstatuette befindet sich heute, wie Justi in der „Zeitschrift für bildende Kunst" 1886, S. 117, nachgewiesen hat, im runden Saal des Turmes der Löwenburg bei Cassel.

Sein in Bronzeguss ausgeführtes grosses Reiterdenkmal für Philipp IV. von Spanien zeigt dieselbe Erhebung des Pferdes, wie jene Statuette, obwohl es erst zwei Jahrzehnte später zur Ausführung gelangte. Dem Künstler war innerhalb des Programms, dass das Pferd sich erheben und nur auf den Hinterfüssen ruhen sollte, eine gewisse Freiheit gelassen worden, ob er eine Sprungstellung, oder die Kurbette, oder einen Galopp wählen wollte. Bekannt ist, dass Philipp IV. ein vollendeter Meister der spanischen hohen Schule war und darin alle Kavaliere seines Hofes übertraf. Aber der Künstler suchte doch etwas anderes zu geben, als eine schulgerechte Haltung von Reiter und Pferd, und er schloss sich darum nicht direkt an das ihm von Madrid aus zugesandte Vorbild des Gemäldes von Velasquez an.

Justi sagt über das dem Bildhauer zugesandte Vorbild des Velasquez: „Wahrscheinlich um dem Bildhauer ein deutliches Muster zu geben, ist die reine Seiten- oder Profilansicht gewählt. Das Pferd . . hält sich, wie öfters, in korrekter Pesade." In dem schon von Justi benutzten Fachwerk über „Pferd und Reiter" von Theodor Hinze, Leipzig, 2. Aufl. 1868, wird S. 496 über diese Art der schulgerechten Erhebung des Vorderteils gesagt: „Diese erhabene Schule besteht in einer hohen Erhebung des Vorderteils mit eingezogenen Gliedmaassen, wobei das Hinterteil in seinen stark und wohl gebogenen Gelenken auf einer Stelle einige Augenblicke, wie eine Statue bewegungslos, die ganze Schwere des Körpers allein zu tragen hat." Dann wird von Hinze S. 498 über die Kurbette geäussert: „Die Kurbette unterscheidet sich von der Pesade darin, dass das Pferd bei ersterer sein Vorderteil nicht so hoch erhebt wie bei der letzteren, die vorderen und hinteren Gliedmaassen in allen ihren Gelenken noch mehr biegt und sich mit dem Hinterteile vermittelst kleiner Sätze nach vorwärts bewegt, also nicht, wie bei der Pesade, auf einer Stelle stehen bleibt, und dass es das Vorderteil in noch längeren Zeiträumen in der Höhe zu erhalten hat, woraus folgt, dass die Kurbetten für das Pferd noch anstrengender sind, als die Pesaden, und ein sehr kräftiges Hinterteil erfordern."

Wenn nun hier von einem hippologischen Fachmann ohne jede Bezugnahme auf ein ausgeführtes plastisches Denkmal schon gesagt wird, dieser Moment der Ruhe bei angestrengter Thätigkeit aller Glieder bei der Pesade wirke wie eine Statue, wobei die ganze Schwere des Körpers vom Hinterteil zu tragen ist, so könnte es auf den ersten Blick verwunderlich erscheinen, dass der Bildhauer nicht gerade diesen Moment gewählt habe, sondern dass er vielmehr einen Augenblick der Bewegung sich erkoren hat, in dem dann die Hinterbeine schon mehr gestreckt sind und der Schwerpunkt wieder mehr nach vorn verlegt ist; ein Moment, von dem Justi sehr richtig gesagt hat, das Pferd kann in dieser Stellung nicht verharrend gedacht werden, es ist schon im Begriff, den Körper nach vorn fallen zu lassen.

In dreifacher Hinsicht findet Justi diese Stellung bedenklich, hippologisch, ästhetisch und technisch: „Sie ist nach der Ansicht der Kenner der Reitkunst nicht korrekt,

eine naturwüchsig unartige, nicht schulgerechte Position. Sie ist plastisch bedenklich, weil sie den kritischen Wendepunkt bereits überschritten hat, weil der gewählte Moment der schon im Abschnellen begriffenen Hanken eine der Stellungen ist, die vom Auge nicht festgehalten werden, wie deren die Augenblicksphotographie in grosser Zahl vorführt. Endlich ist, in technischer Hinsicht, der Schwerpunkt vom stützenden Hinterteil weggerückt, und es entsteht ein ungeheures Übergewicht der Vorderseite."

In seinem Artikel in der „Zeitschrift für bildende Kunst" 1886, S. 116, weist dann Justi darauf hin, dass das Motiv der Statue für Philipp IV. dasselbe sei, wie das der Statue für Karl Emanuel von Savoyen, und er weist auch auf den Widerspruch der gleichen Charakteristik in beiden Statuen hin, die auf die verschiedenartigen Herrscher sich nicht gleichmässig anwenden lasse: die kühne, herausfordernde Haltung und Bewegung des genialen Savoyers, die sich bei Philipp IV., der doch wohl ein guter Schulreiter, aber alles weniger als ein Held gewesen, zu wiederholen scheint. Während er bei Karl Emanuel annimmt, dass zu dieser Haltung eine bereits aufsteigende Bewegung des Pferdes besser passe, als die nach hinten zusammengesunkene, findet er (1886) bei der Statue Philipps IV. dasselbe Motiv, dass das Pferd seinen Schwerpunkt bereits von der Hinterhand nach vorwärts geworfen hat, schwer erklärbar. Ebenso bezeichnet Justi in seinem Werke über Velasquez (II, S. 94) es als selbstverständlich, dass die Gangart des Pferdes von Tacca gegenüber dem Gemälde von Velasquez in der obengeschilderten Weise verändert wurde.

Es lässt sich annehmen, dass ein Künstler, wie Pietro Tacca, nicht ohne besonderen Grund für zwei so verschiedenartige Herrscher, wie es Karl Emanuel und Philipp IV. gewesen sind, dasselbe Motiv der vom Reiter gewollten Bewegung des Pferdes wiederholt habe. Wenn er auch Philipp IV. nicht persönlich gekannt hat, so konnte er doch über dessen Charakter hinlänglich unterrichtet sein. Auch würde er wohl kaum ohne bestimmten Grund von dem ihm durch Velasquez gegebenen Vorbilde abgewichen sein, um anstatt dessen sich selber zu kopieren. Justi weist schon darauf hin, dass das Verlangen des Hofes, auf den schmalen Raum der Sohle zweier Hufe eine Masse von gut 18000 Pfund festzustellen, kaum mit den Schwierigkeiten gerechnet habe, die dem entgegenstanden. Das grosse Gewicht drohe immer, die Hinterbeine zusammenzudrücken, zu verbiegen, zu brechen. Er verweist auf das Mittel, die Tragfähigkeit durch eingelegte Stahlstangen zu stärken, und er erzählt dann, wie Tacca unter Beihilfe Galileis darauf gekommen sei, die Beine massiv zu giessen und die Schale des Körpers allmählich nach vorn in geringerer Dicke zu giessen. Selbst bei einer Unterstützung des Schwerpunkts, die, wie wir früher gesehen haben, Lionardo durch den am Boden liegenden Besiegten oder durch einen anderen Gegenstand zu schaffen suchte, könne das kolossale Gewicht die gebogenen Hinterbeine zusammendrücken.

Die Konsequenzen dieser vollauf berechtigten Bedenken wendet Justi jedoch nicht auf den Fall an, dass Tacca eine korrekte Haltung des Pferdes bei der Pesade oder den für einen Bildhauer naheliegenden Moment der Ruhe bei der Kurbette gewählt haben würde. Mir scheint aber, dass gerade zur Vermeidung einer dieser beiden Pferdestellungen in erster Linie technische Bedenken geführt haben. Denn die

Gefahr, dass die Hinterbeine zusammengeknickt worden wären, würde bei dem auf dem Hinterteil ruhenden Schwergewicht bei der Pesade, noch mehr aber bei den gleichzeitig viel mehr zusammengebogenen Hinterbeinen der Kurbette eine bedeutend stärkere gewesen sein, als wenn Tacca, wie er es gethan hat, die Hinterbeine mehr gestreckt und dadurch das Schwergewicht mehr nach vorn verlegt hätte. Durch das stärkere Strecken der Hinterbeine hat Tacca zugleich mit deren Befestigung im Sockel, diesen eine federnde Kraft gegeben, wozu ja auch Galilei einen sehr glücklichen Vorschlag durch den Hinweis auf den schräg zu verankernden Eisenbalken der Unterlage gegeben hatte, sodass die Hinterbeine jetzt die ungeheure Last besser tragen konnten.

Justi erwähnt, dass das kühne Werk Taccas seitdem viele Nachahmungen gefunden habe. Inwieweit hierbei direkt von Nachahmungen gesprochen werden kann, ist hier nicht der Ort zu untersuchen. Von Interesse ist, dass noch ein zweiter Schüler des Giovanni da Bologna, Adriaen de Vries, das gleiche Motiv behandelt hat. Seine im Herzoglichen Museum zu Braunschweig befindliche Reiterstatuette des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig könnte sehr wohl als Modell zu einem geplanten grossen Denkmal entstanden sein. Dass natürlich ein so virtuoser Künstler wie Lorenzo Bernini sich ebenso an demselben Motiv erprobt hat, kann nicht weiter wundernehmen. Bernini wählte für die Ausführung aber nicht die Bronze, sondern den Marmor, und wusste dabei die nötigen Stützpunkte geschickt zu verdecken bez. zu motivieren. Technisch weniger schwierig mag das Reiterstandbild des Kaisers Konstantin an der Wand des mittleren Podestes der Prunktreppe Scala regia des Vatikanischen Palastes gewesen sein. Aber das kühn und lebensvoll in entfesselter Bewegung den Blick nach oben leitende Standbild wurde weltberühmt. Schwieriger noch war Berninis überlebensgrosse Bildnisstatue von Ludwig XIV., die der Künstler zwei Jahre vor seinem Tode nach acht Jahre langer Arbeit vollendete. Nach seiner eigenen Aussage ist Bernini von der Bedeutung und Schwierigkeit der Arbeit durchdrungen gewesen. Ganz Rom strömte zusammen, als das vollendete Werk ausgestellt wurde. Erst zwei Jahre nach Berninis Tode wurde die Statue nach Frankreich geschafft; dort aber wurde, weil der Kopf des Reiters dem grossen Könige nicht ähnlich sein sollte, daraus eine Statue des Marcus Curtius gemacht, der sich in den Abgrund stürzt. Die Felsen, über denen der König als auf dem Gipfel seines Ruhmes dahersprengt, wurden dementsprechend in Flammen umgeändert. Das Werk wurde dann in Versailles aufgestellt.

Neben diesen glänzenden Vorbildern scheint auch der Modegeschmack der Zeit die häufigere Wahl des Motivs eines kurbettierenden oder galoppierenden Pferdes verursacht zu haben, die Regel blieb indessen in der Plastik das Motiv des schreitenden Pferdes, bei dem die Schwierigkeiten in der Aufstellung nicht so in Betracht kamen. Dass sich im Laufe der Zeit das schulgrecht sich bäumende oder springende Pferd bei Reiterbildnissen immer grösserer Beliebtheit erfreute, das lässt sich an dem allmählich häufiger werdenden Vorkommen von gemalten und in Kupfer gestochenen bildlichen Darstellungen dieser Art erkennen. Hierzu mag neben der allmählich immer weitergehenden Verbreitung der spanischen Reitkunst das Beispiel der Reiterbildnisse eines Rubens und eines Velasquez die grösste Anregung gegeben haben. Um nur einige Beispiele zu nennen, sei daran erinnert, dass ein solches Reiterbildnis des Prinzen Thomas von Savoyen von Anton

van Dyck in der Galerie zu Turin sich befindet, dass von Gustav Adolf, König von Schweden, ein ebensolches von Lukas Kilian durch den Kupferstich verbreitet wurde, dass vom Kurfürsten Georg Wilhelm von Brandenburg (1597—1640) ein solcher Kupferstich von J. P. Demleutner existiert, und dass von Karl XI., König von Schweden, David Klöcker 1672 ein gleiches Reiterbild gemalt hat, das von Jakob Sandrart in Kupfer gestochen wurde.

Unter den Bildnissen sächsischer Fürsten ist besonders Kurfürst Johann Georg I. (1585—1656) häufig in Kupferstichen auf einem galoppierenden oder kurbettierenden Pferde dargestellt worden. Das Kupferstichkabinett zu Dresden besitzt auch ein solches in Goldblech graviertes und silhouettiertes Reiterbild des Fürsten. Ebenso ist Johann Georg II. (1613—1680) einigemal auf Kupferstichen, sowie auf einer in der gleichen Sammlung befindlichen messingenen Zierplatte in gleicher Reiterstellung dargestellt worden. Der im Jahre 1716 an den Hof zu Dresden berufene Maler Louis de Silvestre, hat dann sowohl August den Starken wie dessen Sohn, August III., diesen noch als Kurprinzen, auf dem Pferde dahersprengend gemalt. Die Gemälde, die heute im Eingangszimmer der Königl. Gemäldegalerie aufgestellt sind, wurden zweifellos gleichzeitig und als Gegenstücke gemalt. Es ist also das Motiv des dahersprengenden Reiters für Fürstenbildnisse in Malerei und Kupferstich am Hofe zu Dresden ziemlich geläufig gewesen. Auch bei Festdekorationen wurde dasselbe angewendet. Der im Kupferstichkabinett zu Dresden aufbewahrte Entwurf für die Theaterdekoration der Oper „Theophano“ von Alessandro Mauro, die von diesem für die Hochzeitsfeste des Kurprinzen Friedrich August (August III.) im Jahre 1719 auch ausgeführt wurde, zeigt in der Hauptscene links über einem Treppenaufbau zwei Reiterdenkmale mit kurbettierenden Pferden, und die Palastfassade zur Rechten ist mit nicht weniger als fünf solchen Reiterstatuen geziert, die auf Säulenpodesten dem Obergeschoss vorgestellt sind. Da August der Starke gewohnt war, zu den festlichen Veranstaltungen seines Hofes vielfach selbst die Entwürfe und Anregungen der künstlerischen Dekorationen zu geben, so lässt sich daraus entnehmen, wie sehr die Phantasie des die ritterlichen Spiele wie kein zweiter Fürst seiner Zeit pflegenden Herrschers von diesem Motiv erfüllt war.

Sein eigenes Reiterdenkmal mit dem Motiv des sich bäumenden Pferdes plante der Fürst, wie die schon aus dem ersten und zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts stammenden Pläne zu einem Neubau des Königl. Schlosses zu Dresden von Pöppelmann erkennen lassen, einmal als Bekrönung des Hauptbaues, dann wieder als Schmuck der obersten Terrasse der davor gelegenen Freitreppe. Auch war im Zusammenhang hiermit zur Aufstellung des Denkmals vor dem geplanten Hauptbau des Schlosses zu Anfang des Jahres 1715 ein Entwurf fertiggestellt worden, doch hat der Fürst weder den Neubau des Schlosses noch die Vollendung des Denkmals mehr erlebt, das dann in Dresden-Neustadt aufgestellt wurde. Auffallenderweise ist keine Nachricht darüber erhalten, welcher Künstler das Modell dazu gemacht hat. Das Modell des Jahres 1715 mit dem Fürsten in ideal römischer Kriegertracht scheint für die Ausführung bestimmt worden zu sein. Am 18. Januar dieses Jahres berichtet Longuelune aus Berlin über das Modell: „Der König sitzt auf einem sich bäumendem Rosse, und nicht, wie gewöhnlich bei Ritterstatuen auf einem schreitenden Pferde, da jene

Stellung die Handlung des Befehlens besser bezeichnet und einen mächtigern Eindruck macht. Ein Lorbeerkranz krönt das Haupt des römisch gekleideten Königs. Auf der Helmdecke sind die verschiedenen Leidenschaften eingegraben, um anzudeuten, dass die Fürsten sich selbst wie ihre Feinde zu bezwingen verstehen müssen." Eine in Lindaus „Geschichte der Königl. Haupt- und Residenzstadt Dresden", 2. Auflage 1885, Seite 586 wiedergegebene Zeichnung dieses Modells zeigt an den vier Ecken des Postaments gefesselte Sklaven, worauf wohl der letzte Teil der Beschreibung Bezug nimmt. In der Beschreibung des Modells wird noch weiter gesagt, dass dieses von Thon gemacht sei und dass das Werk selbst in Bronze ausgeführt werden solle, mit einem Fussgestell von farbigem Marmor. Das Denkmal sollte auf einem Felsen ruhen, was dem Ganzen ein gefälliges Aussehen geben und zugleich als Sinnbild der Festigkeit, Beständigkeit und Dauer gelten würde. Es wird dann in enthusiastischer Weise über das Modell gesagt, das Werk sei einzig in seiner Komposition und eines der herrlichsten, die je errichtet worden.

Ein so günstiges, von einem kunstsinnigen Manne ausgesprochenes Urteil muss uns schliessen lassen, dass der Urheber des Modells kein unbedeutender Künstler gewesen sein kann. Es ist auffallend, dass seither nirgends über ihn eine urkundliche Nachricht sich hat finden lassen. Einen Fingerzeig auf den damaligen Aufenthaltsort und die Nationalität des Künstlers könnte wohl das von Berlin aus datierte Schreiben und der Umstand geben, dass die Zeichnung dem französischen Gesandten sollte vorgelegt werden. Damals lebte in Berlin eine Anzahl französischer Emigranten, die ebenso wie der erst viel später nach Dresden berufene Jan de Bodt nach dem Tode des prachtliebenden und kunstsinnigen Königs Friedrich I. Berlin zu verlassen strebten.

In dem Schreiben wird mit keinem Worte angedeutet, ob das Modell nur in kleinem Maassstabe oder ob es in der Grösse der Ausführung des Denkmals angelegt gewesen sei. Wenn der Urheber des Modells damals in Berlin lebte — wofür auch der Umstand sprechen könnte, dass an den vier Ecken des Podestes gefesselte Sklaven angebracht waren, wozu die nächste Anregung dann das Denkmal des Grossen Kurfürsten von Schlüter gegeben hätte (vergl. auch S. 118) —, so ist es wahrscheinlicher, dass er zunächst nur ein Modell in kleinem Maassstabe ausführte. Denn es lässt sich kein Grund dafür einsehen, weshalb man für Modell und Ausführung im grossen nicht gleich den Künstler nach Dresden berufen haben sollte. Ein kleines Modell hat aber thatsächlich existiert, und nach diesem ist dann mit Abänderung des Sockels, aber mit Beibehaltung der vier gefesselten Sklaven an dessen Ecken, der im Grünen Gewölbe befindliche Bronzeguss des Stückgiessers Weinhold in Dresden angefertigt worden. Der Bronzeguss lässt auch das Lob verständlich erscheinen, das in dem Briefe Longuelunes über das Modell ausgesprochen wurde. Bei der Ausführung im Grossen ist dann vieles von dem künstlerischen Werte des Modells, das in der Hauptsache als Vorbild gedient hat, verloren gegangen. Zweifellos von einem anderen Künstler aber ist dann das seit 1898 in der Königl. Skulpturensammlung, vordem im Königl. historischen Museum aufgestellte etwa doppelt so grosse Modell der Reiterstatue Augusts des Starken in der Tracht seiner Zeit hergestellt worden. Es stimmt mit der Ausführung nicht überein; über das letztere vergl. S. 85 und 86.

Der Ausführung des Denkmals im Grossen scheinen dann Schwierigkeiten im Wege gestanden zu haben. Man hat später sowohl auf die Beibehaltung der Sockelfiguren verzichtet und anstatt der Ausführung in Bronzeguss eine kupfergetriebene Statue von dem „Kunstkanonenschmied“ Ludwig Wiedemann anfertigen lassen. Hierfür musste natürlich ein Modell von gleicher Grösse angefertigt werden. Der Unterschied in den künstlerischen Qualitäten zwischen der Statuette im Grünen Gewölbe und der Statue in der Neustadt Dresden lässt erkennen, dass hier nicht mehr derselbe Künstler das Modell geliefert hat. Doch könnte auch die plumpere Ausführung auf Kosten Wiedemanns zu setzen sein. Es mag auch noch auf die Vermutung von G. O. Müller in seinem Buche „Vergessene und halbvergessene Dresdner Künstler des vorigen Jahrhunderts“, Dresden 1895, S. 10 verwiesen werden, wonach ein aus Holz 1707 von Permoser auszuführendes „grosses Pferd“ der Wiedemannschen Ausführung als Modell gedient hätte. Der frühere Zeitpunkt der Permoserschen Arbeit würde dann ungefähr mit der Entstehungszeit der vorher erwähnten Schlossbaupläne zusammenfallen, und — vorausgesetzt, dass Permoser nicht lediglich ein grosses Pferd, sondern ein kurbettierendes Pferd zur Reiterstatue Augusts des Starken angefertigt hätte — für den Schmuck des Schlossneubaues bestimmt gewesen sein. Dann hätte man also, als etwa zwei Jahrzehnte später Ludwig Wiedemann den Auftrag zur Ausführung des Denkmals in getriebenem Kupfer erhielt, auf jenes früheste Modell dazu von Permoser zurückgegriffen. Die urkundliche Nachricht über Permosers Arbeit ist aber zu wenig genau, als dass man daraus irgend welche bestimmte Schlüsse ziehen könnte.

Welcher Grund mag wohl bestimmend dafür gewesen sein, dass man auf die Ausführung des Denkmals in Bronzeguss verzichtet hat, um dafür eine in Kupfer getriebene Statue anzufertigen? Es liess sich jedenfalls die letztere ungleich leichter an Gewicht herstellen, als die erstere, und dadurch konnten manche Schwierigkeiten der Aufstellung des Werkes vermindert werden. Es ist nicht unmöglich, dass der Grund zu der langen Verzögerung, die bis zur Ausführung der Statue eintrat, in den Schwierigkeiten zu suchen ist, die der Herstellung aus Bronzeguss im Wege standen, und dass man, um doch wenigstens das Werk fertig zu bringen, zu dem ungewöhnlichen Mittel griff, es in Kupfer treiben zu lassen.

Die Statue hat bekanntlich neben den Hinterfüssen noch in dem bis zum Sockel herabreichenden Schwanze einen weiteren Stützpunkt erhalten, eiserne Stangen im Innern des Körpers halten das Werk im Gleichgewicht und verhindern ein Zusammenbrechen der Last. Das Denkmal wurde von August III. an dem dafür schliesslich bestimmten Platz im Jahr 1735 aufgestellt. Nebenbei gesagt, in künstlerischer und historischer Hinsicht würde die Aufstellung der Statue innerhalb des Zwingers, wo man ohne berechtigten Grund das Denkmal für Friedrich August den Gerechten errichtet hat, nicht nur heute besser am Platze sein, sondern auch die Statue zur besseren Wirkung gelangen lassen. Es verdient darauf hingewiesen zu werden, dass August III. dem Denkmal nicht nur nicht den entsprechenden Sockel herstellen liess, sondern dass er auch die Enthüllung des Denkmals, nachdem es lange von einem Brettergerüst umgeben gewesen war, ohne jede Ceremonie anordnete. Sollte er die

Aufstellung an jener Stelle nur für provisorisch angesehen haben, oder befriedigte das Werk den feingebildeten Kunstkenner in künstlerischer Hinsicht nicht genügend?

Jedenfalls aber hat das Motiv des Reiterdenkmals seines Vaters den Beifall des Sohnes vollkommen gefunden. Denn für sein eigenes Denkmal aus weissem Porzellan liess er, wie aus jener schon angeführten Stelle von Kändlers Nekrolog zu entnehmen ist, gleichfalls die Erhebung des Pferdes en courbette vorschreiben und dabei wegen der Grösse der Ausführung noch besonders auf jenes Denkmal seines Vaters hinweisen. Auch wurde nicht unterlassen, ein verhältnismässiges Piedestal zu verlangen, was wohl darauf schliessen lässt, dass jenes Piedestal für wenig gut angepasst angesehen wurde.

Kändler wählte für den Sockel des Denkmals, ebenso wie es ursprünglich für das Denkmal Augusts des Starken geplant war, einen Felsenuntergrund, über dem sich das Piedestal erhebt. Er verzichtete auf die gefesselten Sklaven und wusste anstatt dessen entsprechend den friedlichen Neigungen des Fürsten und seinem Interesse an den schönen Künsten die Felsen mit allegorischen Statuen und Gruppen zu beleben. In der Reiterstatue selbst aber schloss er sich dem Denkmal Augusts II. ziemlich nahe an, er wählte sogar die römische Kriegertracht und den um das unbedeckte Haupt gewundenen Lorbeer.

Bei der Bestellung des Denkmals mochten sich wohl weder der Fürst noch auch der den Auftrag überbringende Graf Brühl der technischen Schwierigkeiten genügend bewusst gewesen sein, die mit der Ausführung eines kurbettierenden Pferdes aus Porzellan verbunden waren. Der Gedanke, ein solches Denkmal gerade in Porzellan herstellen zu lassen, mochte wohl in erster Linie durch den Ehrgeiz angeregt worden sein, in der Residenz Dresden ein Werk zu haben, dessen Besitzes andere Fürsten sich nicht hätten rühmen können. Und man hatte ja in Kändler einen Bildhauer, der nicht nur rein künstlerisch ein bedeutendes Werk zu schaffen fähig war, sondern der auch in technischer Hinsicht die Gewähr bot, dass er die Aufgabe durchführen könne. Natürlich musste das ganze Werk und jede einzelne Gestalt immer aus mehreren Stücken zusammengesetzt werden. Zunächst suchte Kändler von der Komposition und dem Aufbau, nachdem er selbst damit zu stande gekommen war, in einem vollständig ausgeführten kleinen Modell eine Vorstellung zu geben und so Gelegenheit zu bieten, den künstlerischen Eindruck des ganzen Werkes prüfen zu können.

Gleichzeitig aber war nötig, dass er selbst sich nicht nur über die Art der Bewegung des Pferdes genau unterrichtete, sondern mehr noch, dass er über Gestalt und Maasse eines nach den Anschauungen der Zeit vollkommen schönen Tieres eingehende Studien mache.

Kändler war, wie seine Werke erkennen lassen, einer der besten Tierkenner und Tierdarsteller seiner Zeit; er muss von Haus aus schon der Tierwelt ein besonderes Interesse entgegengebracht und diese dann für seine künstlerischen Zwecke eingehend studiert haben. Wenn er bis dahin zumeist nur kleinere Vierfüsser und Vögel aller Art in Lebensgrösse darzustellen versucht hatte, so mag hierzu in erster Linie die Leistungsfähigkeit des Materials, in dem diese ausgeführt werden mussten, eine gewisse Grenze gesetzt haben. Und schon darum hatte er wohl seither das Pferd noch nicht

in ähnlichen lebensgrossen Verhältnissen ausgeführt, wie seine übrigen Tierfiguren. In den meisten seiner Tierdarstellungen hatte er auch eine Stellung wählen, oder aber dem sitzenden oder stehenden Tier einen so festen natürlichen Stützpunkt geben können, dass dadurch die technischen Schwierigkeiten auf das geringste Maass zurückgeführt werden konnten. Diese Möglichkeit war bei der Darstellung des Pferdes eine ungleich geringere. Das mag also Grund genug für ihn gewesen sein, dass er grössere Pferdedarstellungen in seinen Porzellanfiguren und Gruppen noch möglichst vermieden hatte. Mit um so grösserem Eifer scheint er sich jetzt dem Studium des Pferdes gewidmet zu haben. Wie sorgfältig er hierbei vorging, wie genau er sich sowohl über Maasse und Proportion des Pferdes, als auch insbesondere über die Sprungstellung desselben zu unterrichten suchte, das erkennen wir hinlänglich aus dem von ihm hinterlassenen Manuskriptbande. Wir bemerken daraus, dass ebenso wie Pietro Tacca bei dem Auftrag der Reiterstatue für den Herzog Karl Emanuel von Savoyen bei dem in Diensten des Mediceers stehenden Florentiner Stallmeister alle notwendigen Kenntnisse zu erwerben suchte, so auch Kändler seinerseits die gleichen Schritte gethan hatte. Auf mehreren Seiten dieses Bandes finden sich Zeichnungen von kurbettierenden Pferden, auf denen allenthalben die Maasse des Tieres angegeben sind. Diese Maassangaben sind nicht immer von derselben Hand geschrieben. So sind z. B. auf S. 43 die meisten Maasse mit Tinte geschrieben, daneben sind andere, korrigierende Maassangaben mit Rotstift hineingeschrieben, die danach mit Tinte überzogen wurden. Auf Seite 27 und 28 findet sich eine Liste von einundzwanzig Punkten, worin die hauptsächlichsten Eigenschaften angegeben sind, die zur Schönheit eines Pferdes erforderlich sein sollen, Kennzeichen, die ihm sicher durch einen Sachverständigen aufgestellt wurden. Diese Liste hat folgenden Wortlaut:

1 Zur Schönheit eines Pferdes wird erfordert ein gutes zusammenhangendes Wesen an Leibe und Gliedern

2 fein zart von Schenkeln

3 Einen schönen Kopf vorn wohl erhaben auf der Stirnen, darbey klein, kurz und schmahl, dünn und mager,

4 gehöret zur vollkommen Schönheit eines Pferdes
   3 Theile von einem Frauen Zimmer
      1 Eine schöne Brust
      Einen schönen Hintern und
      Mähne und Schweif als die Haare

5 Die Nasen Löcher müssen bey einem Pferde weit und aufgeblasen seyn, damit man zuweilen, wen es stark getummelt wird das rohte darinnen sehen kann, welches eine grosse Herzhaftigkeit anzeiget.

6 Kreutze und Brust müssen einander fast egal an Stärke und Breite gleich seyn, welches vor die gröste Schönheit gehalten wird, besonders das Kreutz schön rund und nicht spitzärschig.

7 Kurtze, spitzige, aufrecht stehende Ohren wohl ausgeschnitten

8 Grosse, hohle und muntere Augen

9 ein kurtzes und trocknes Kinn

10 dünne Leffzen
11 ein schönes, nicht allzu enges Maul
12 ein sanft gebogener weder zu dünner noch zu dicker Hals,
13 den Hals lieber etwas reichlich lang als zu kurz,
14 einen dicken und langen Schweif
15 eine schöne starke Brust, daran man die Muskeln fein deutlich sehen kann, und eben nicht allzusehr mit übrigen Fleische bewachsen ist.
16 ein starker Rücken, der vom Ende des Halses an bis zum Anfange des Kreuzes nicht allzusehr eingebogen ist,
17 ein wohl ausgefülltes Kreuze mit einer flachen Rinne in zweyen Theilen gesondert.
18 ein kleiner eingezogener Bauch
19 volle und länglichte Seiten
20 runde und dicke Lenden
21 ein schön aufgeschürztes Geschröt.

In einer ähnlichen Liste von 14 Punkten werden auf Seite 25 und 26 die bei der Kurbette zu beobachtenden Regeln beschrieben, die dem Künstler wohl von derselben Seite aus mitgeteilt worden waren:

„Die Courbette zu machen, reguln darbey,

1. Die Hand, darinnen der Reuter den Zügel hält, muss ein wenig einwärts niedrig und überwärts gehalten werden, weil der auswendige Zaun oder Zügel das Pferd wendet.
2. Der Reiter muss steif, jedoch gelassen oder gemächlich auf dem Pferde sitzen,
3. Die linke Schulter ein wenig vor sich strecken,
   Nota. so ferne er gegen die rechte Seite reitet.
4. Die linke Hand muss man ein wenig hinterwärts und zugleich steif halten, und etwas über sich gekehrt.
5. Der Zügel muss von beyden Seiten gleich und egal angehalten werden,
6. muss sich das Pferd nicht allzu sehr hoch in die Höhe heben.
7. Die Vorder Schenkel schön an sich hinan ziehen und einwärts beugen und die Hanken erniedrigen und die Hinterfüsse in gleicher Cadanz nachfolgen lassen.
8. Den Leib muss der Reiter vor sich bis zum Sattelknopf biegen, und schön heraus kehren,
9. der rechte Vorder Schenkel muss den linken vorgehen
10. der Kopf etwas nach der rechten Seite angezogen mit den Kinbacken.
11. 6 Zähne oben 6 Zähne unten welche Pobzähne heissen
12. Der Kopf des Reuters ist von Unterkin an zu rechnen in einer Parallel oder wagrechten Linie mit dem äussersten des Pferdes Kopf wie die Zeichnung besaget, doch ehe ein wenig niedriger als höher wie die schwarze Linie besaget. (Neben dieser Nummer 12 befindet sich eine Pferdezeichnung, darunter steht noch geschrieben: „Von Vorder Schenkel bis über den Schwanz eine Linie. Die Vorderschenkel recht an sich gezogen“.)

12. (sic) der Reuter muss den Ellnbogen wohl an den Leib schliessen
13. die Hand worinnen er den Zaun hat, feste über der Mähn halten,
14. die Beine oder Schenkel muss er so fest zusammen halten, als wenn sie an den Sattel angeheftet wären.“

Dass der Urheber dieser beiden Listen in dem Königl. Marstall genau bekannt war, lässt sich aus einer Randnotiz auf Seite 26 des Manuskriptes erkennen: „No. 43 ein schön Pferd von Proportion Seiten Sträter genannt.“ Gemeint ist jedenfalls ein im Kgl. Marstall stehendes Pferd, das Kändler zu seinen Proportionsstudien benutzen sollte.

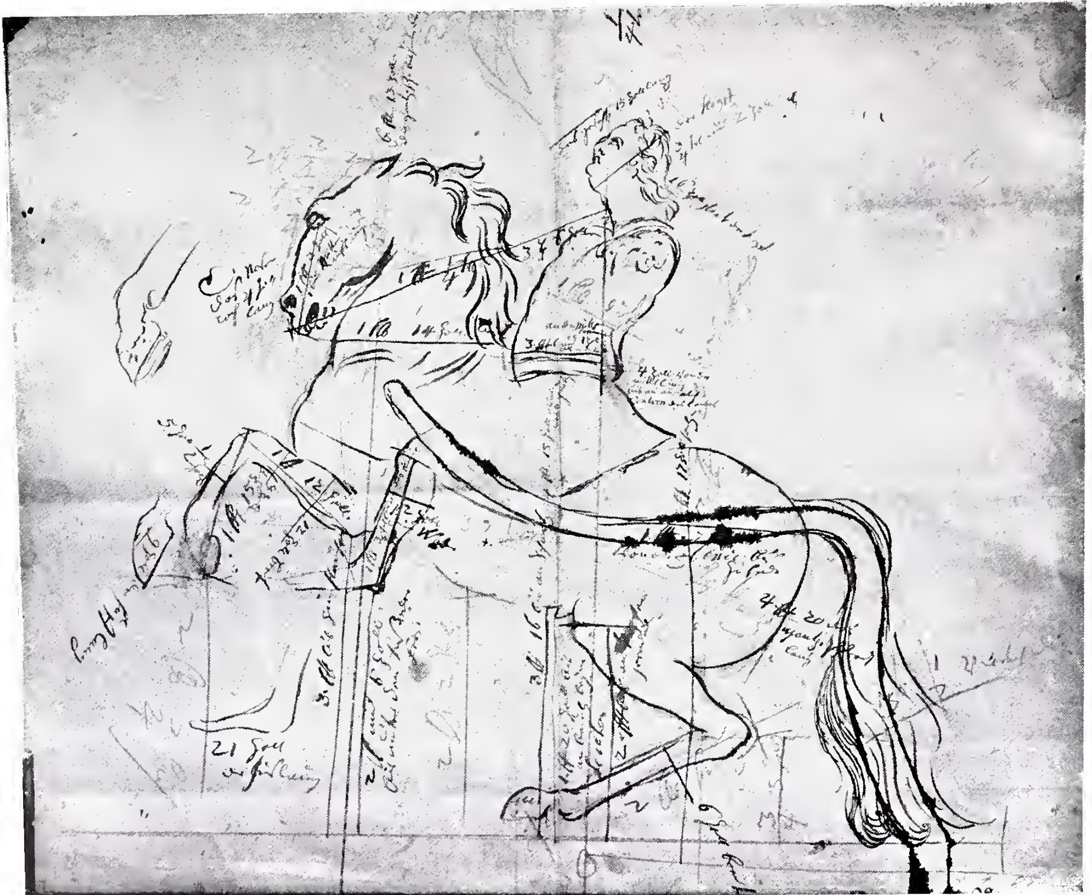
Von den eigenen eingehenden Studien im Königl. Marstall legen Kändlers schon erwähnte Pferdezeichnungen den besten Beweis ab. Es kommt ihm darauf an, wie

Proportionsstudien Kändlers.

die Aufschrift von Seite 35 besagt, die „wirklichen Maasse eines proportionirlichen Pferdes“ festzustellen, und zwar immer in Bezug auf seinen besonderen Zweck, ein kurbettierendes Pferd darzustellen. Die einzelnen Maassangaben differieren gelegentlich um einige Zoll, oder sie sind auch auf demselben Blatte geändert, je nachdem er wohl bei dem einen oder dem anderen Pferde die Maasse genommen hatte. Möglicherweise stammen auch einige dieser Änderungen von anderer Hand; ebenso wie auch einige Notizen über besondere Eigentümlichkeiten der einzelnen Teile des Körpers teils von ihm, teils von seinem hippologischen Berater herrühren mögen. Von diesen Zeichnungen sind die auf den Seiten 35 und 43 mit den ausführlichsten Maassangaben versehen. Ergänzende oder vorbereitende Messungen hierzu sind auf den Seiten 39,

41, sowie 44 und 45 in die Zeichnungen hineingeschrieben. Die besonderen Notizen über einzelne Eigentümlichkeiten finden sich auf den Seiten 36, 37, 44 und 46 des Manuskriptbandes.

Es heisst da unter anderem: „Der Hals muss schön erhoben seyn und weil sich der Hals (sc. beim Kurbettieren) oben sehr anbieget, so machet alles oben schöne Falten auf'n Rücken" oder auch: „der Hals muss schön stark auf der Vorderschulter sitzen". Ferner: „bei der Brust findet sich eine Telle an den dicken Vorderbeinen", sodann: „das Maul ist unten bei den Nasenlöchern gar sehr schmal und führet schöne



Entwurf zum Denkmal Augusts III.

Adern nebst anderer vielen Schönheiten von Muskeln und gezogenen Falten". Weiter: „die Vorder Haare auf dem Kopfe müssen sehr klein sein und wohl aufliegen, welches ein geschlang Kopf machet", — „die oberen Hacken (Zähne) beim Pferde sind weiter zu rücken als die untersten", — „das rechte Ohr muss ein wenig weiter zurückgehen, als das linke", — „es sind die Schenkel, wie auch die Hufe sehr niedlich zu machen" und dergl. mehr.

Nachdem Kändler auf diese Weise sich eine eingehende Kenntnis des Pferdekörpers und seiner besonders beachtenswerten Schönheiten verschafft, und nachdem er

auch über die Haltung des Reiters und die Bewegung des Pferdes beim Kurbettieren — wie wir als sicher annehmen dürfen, nicht lediglich auf dem Papier, sondern durch eigenen Augenschein bei genügenden Proben im Königl. Marstall — eine deutliche Vorstellung erlangt hatte, suchte er dann das Verhältnis der gefundenen Maasse auf die überlebensgross geplante Reiterstatue zu übertragen. Davon sind in dem Manuskriptbande zwei Zeichnungen erhalten, die eine, eingebunden, auf S. 23 auf einem 310 × 205 mm grossen Blatt, die andere dem Bande beigelegt auf einem Blatte von 550 × 640 mm Grösse. (Vgl. die Abbildung gegenüber.)

Während auf der kleineren Zeichnung das Pferd eine regelrechte Kurbette macht und der Reiter in senkrechter Körperhaltung sitzt, zeigt die grössere Zeichnung eine stärkere Erhebung des Pferdes (eine Pesade) und die Haltung des Reiters mehr nach hintenüber gebeugt mit erhobenem Kopfe. Auch ist auf dieser Zeichnung eine direkte Ähnlichkeit mit dem Kopfe Augusts III. erstrebt, von welchem der Künstler übrigens auch auf Seite 15 eine grössere Detailzeichnung gemacht hat. Die Maasse beider Entwürfe sind verschieden. Bei der kleineren Zeichnung ist die Höhe des Pferdes bis zu seiner höchsten Erhebung hinter den Ohren 5 Ellen 17 Zoll, Kopf und Brust des Reiters ragen darüber noch 19 Zoll hoch empor, sodass also die Gesamthöhe der Statue 6 Ellen 12 Zoll beträgt. Auf dem grösseren Blatte beträgt die Höhe des Pferdes 6 Ellen 13 Zoll und die Gesamthöhe $7^1/_4$ Ellen. Die übrigen Maasse sind Folgen dieser Verschiedenheiten. Da nun auf dem kleinen Blatte die Höhe des Pferdes bis zum Kreuz 3 Ellen 12 Zoll angegeben ist und dabei sich die Bemerkung findet: „Grosse Zeichnung 3 Ellen 20″", was annähernd mit jenem Maasse übereinstimmt, das dort einmal 3 Ellen 17 Zoll hoch und in der beigeschriebenen Korrektur 3 Ellen 22 Zoll hoch angegeben ist, so ergiebt sich daraus, dass Kändler beide Zeichnungen als gleichwertig für die Ausführung angesehen hat und sie wohl zur endgültigen Entscheidung einem Vorgesetzten (Graf Brühl) vorgelegt hat.

Auf der grösseren Zeichnung fällt noch besonders deutlich die grosse eiserne Stange in die Augen, die vom Sockel aus durch den Schwanz des Pferdes hindurch in leicht geschweifter Linie den ganzen Hohlraum des Pferdekörpers bis zur Brust durchdringt. Wenn hierdurch schon angedeutet wurde, wie Kändler sich die Stütze der Last der Reiterstatue gedacht hat, so ist dies im Einzelnen in dem Manuskriptbande auf den Seiten 5, 7, 9, 11, 29, 30, 41 noch eingehend klargelegt.

Der ganze Pferdekörper war zerlegt in eine Anzahl einzelner Teile, die selbständig geformt und gebrannt werden sollten. In der Hauptsache waren es Kopf, Hals, Brust, Vorderleib, Hinterleib und Kreuz. Diese Teilstücke waren fast alle in je vier Viertel zerlegt und hatten im Innern Vertiefungen, in denen die den Körper zusammenhaltenden eisernen Reifen mit Blei befestigt bez. eingeschraubt werden sollten. Dünne Bleiplättchen sollten allenthalben zwischen die Schrauben und das Porzellan gelegt werden, damit die Schrauben leicht aufsitzen könnten und vom Porzellan nichts abgesplittert würde. Von der durch den ganzen Körper gelegten eisernen Stange gingen Verbindungen nach den im Innern gelegten Reifen.

Aber diese Stange sollte keineswegs die ganze Statue allein tragen. Vielmehr sollten vom Sockel aus durch die beiden Hinterschenkel des Pferdes gleichfalls zwei

eiserne Stangen emporgehen, die im Innern durch Querstangen mit der Hauptstange verbunden waren. Diese sollten das ganze Hinterteil des Pferdes wesentlich mit tragen. Um sie nach aussen möglichst zu verdecken, waren auf dem Sockel unter den Hinterbeinen des Pferdes kleine Felsstücke geplant, auf denen einige Pflanzen sich erhoben und die Eisenstangen umgaben.

Die Last des Vorderteils der Reiterstatue sollte ihre Hauptstütze erhalten durch eine Eisenstange, die durch eine unter dem Pferde liegende „Figur des Neides" möglichst verdeckt wurde, und die im Innern mit der Hauptstange zusammentraf und bis zum Hals und Kopf des Pferdes emporragte. Es darf wohl hier daran erinnert werden, dass schon Lionardo da Vinci bei dem Entwurf für die Bronzestatue des Francesco Sforza gleichfalls eine solche die Last stützende Figur vorgesehen hatte. Kändlers überlebensgross geplante Figur war natürlich auch aus mehreren Teilen zusammengesetzt geplant, wie eine dem Manuskript beigegebene Zeichnung erkennen lässt. Aus allen Notizen Kändlers aber lässt sich deutlich wahrnehmen, wie sorgfältig er die ganze Ausführung des Werkes erwogen hatte, und wie er besonders darauf bedacht war, dass das Innere so fest zusammengeschraubt würde, dass nichts auseinanderweichen könne, und dass alle Fugen so gut verwahrt würden, dass nirgends irgend welche Feuchtigkeit eindringen könne. Es kam ihm dabei in erster Linie darauf an, dass die Statue möglichst grosse Dauerhaftigkeit bekomme und dass das im Innern angebrachte Eisengerüst nicht in seiner Tragfähigkeit durch Rosten geschädigt würde.

Wie nun schon früher erwähnt wurde, waren von Kändler, bis er notgedrungen vom weiteren Arbeiten abliess, die Teile des Piedestals und die ringsum darunter aufgeschichteten Felsmassen in Porzellan gebrannt worden. Wie sorgfältig der Künstler auch hierbei alles vorher genau erwog, das beweist der Inhalt der zweiten Hälfte des Manuskriptbandes. Darin wird zuerst eine „Specificatio derer zum Felsen gehörigen Stücken" gegeben, von denen 29 Nummern aufgezählt sind, ohne Zurechnung der Nebenformen. Diese Stücke sollten zumeist aufrecht stehend gebrannt werden, damit die im Brande eintretende Verminderung der Masse möglichst gleichmässig vorhergesehen werden könne. Von einzelnen Stücken wird bemerkt, dass sie in der geformten Masse noch etwas geändert werden müssten. Die Felsstücke sind zumeist durch Pflanzen belebt. Ihre Versetzung auf das steinerne Fundament des ganzen Denkmals wird genau beschrieben.

In der dann folgenden „Specificatio dererjenigen Modellstücken und Giessformen, welche zum grossen Porcellaine-Postamente der Königs Statua gehörig sind", werden 63 fortlaufende Nummern der aneinander zu reihenden Stücke zumeist mit beigefügter Zeichnung aufgezählt, von denen die meisten in mehrfacher Anzahl gebrannt werden sollten. Die Lage einzelner Teile dieser Modellstücke lässt sich aus einer dem Manuskriptbande beiliegenden fragmentarisch erhaltenen Zeichnung des unteren Teiles des Piedestals erkennen. Bei den ersten beiden Nummern des Postaments ist gewissermassen vorbildlich für alle übrigen angegeben, um wieviel die Masse im Brande schwindet.

So heisst es vom Modell No. 1: „gehöret zur oberen Zucce (=Sockel), worauf das Pferd mit denen Füssen ruhet, hat in seiner Höhe ungebrannt: 19 Zoll hoch und 18 u. ½ Zoll breit, verbleibet aus dem gut brennen 15 u. ¾ Zoll hoch und 15 u. ½ Zoll



Ausgeführtes Modell zum Reiterstandbild Augusts III.

breit; müssen gute aus dem Porcellaine seyn 16 Stück, als 8 Stück auf jede Seite; bekommt nur vornen her Glasur und oben allwo die 2 Zoll breite Vase (=Fase) gehet". Ebenso wie hier wird auch bei den übrigen Modellstücken angegeben, welche Seite die Glasur erhält, und es wird dabei eingeschärft, dass die Aussenseiten keine Luftlöcher bekommen dürften, damit kein Wasser eindringe; diese Luftlöcher sind im Boden oder im Aufstand jedes Stücks anzubringen. Ausserdem werden noch auf der Innenseite der Modellstücke Löcher für eiserne Klammern verlangt. Gelegentlich wird darauf hingewiesen, dass die Fasen der einzelnen Stücke noch in der geformten Masse erst genügend abgeschärft werden müssten. Von einzelnen Modellstücken werden auch Holzmodelle angeführt. Bei den meisten Stücken wird verlangt, dass diese im Brennen aufrecht, d. h. auf die hohe Kante gestellt werden müssten, damit sie möglichst gleichmässig aus dem Brande herauskämen. In dieser Weise werden der Reihe nach alle Stücke des Postaments aufgeführt, von den unteren grossen Karniesstücken und dem darauf stehenden Schaftgesimse und dessen Kropfstücken bis zu den die Reliefplatten des Postaments umgebenden Kernstücken, und dann zu den Stücken des Hauptgesimses und des oberen Sockels mit den hängenden Wasserplatten und den Kragsteinen (Konsolen) und den Verkröpfungen. Auch wird darauf hingewiesen, dass im Innern der Länge nach eine Platte in die Höhe gehen müsse, und dass das Postament mit dem „inwendig eingesetzten Boden" durch Schlicker wohl verwahrt werden müsse, ehe die beiden Hälften zusammengesetzt würden. Einzelne Teile müssten innen mit eisernen Ankern befestigt werden. Den Zufälligkeiten beim Brennen soll u. a. dadurch vorgebeugt werden, dass die Stücke der hängenden Platte oben und unten etwas ausgehöhlt sein sollten, „auf dass, wann wider Vermuthen das Hauptgesimse einen Buckel durch das Brennen bekömmet, es fein einpasset".

Wie schon früher angegeben wurde, sind mit Ausnahme der Figur des Neides alle übrigen Nebenfiguren des Denkmals in ihren Einzelteilen und ihrer Aufstellung nicht erläutert. Dies mag wohl hauptsächlich darin seinen Grund haben, dass diese Stücke in der Herstellung vermutlich geringere Schwierigkeiten boten als die Reiterfigur und die ihre Stütze verbergende Figur des Neides. In Hinsicht auf die äussere Erscheinung, die Haltung und Formengebung dieser Figuren und auf ihre Aufstellung und Gruppierung giebt jedoch das Kabinettstück eine allgemeine Vorstellung. Doch scheint Kändler, nachdem jenes vollendet war, für das grosse Denkmal einige Abweichungen geplant zu haben, worüber einige Aufzeichnungen in dem Manuskriptbande Aufschluss geben.

Ganz zweifellos lässt sich die Absicht einer Änderung bei den beiden Reliefs auf der Breitseite des Postaments erkennen. Diese zeigen auf dem Kabinettstück auf der rechten Seite eine Allegorie von Kunst (Religion?) und Wissenschaft, indem vor der katholischen Hofkirche eine Athene unter einer Strahlensonne zu sehen ist, umgeben von Putten, von denen einzelne durch Attribute, wie Weltkugel und Fernrohr, als Personifikationen der Wissenschaft charakterisiert sind. Auf der linken Seite versinnlicht das Relief anscheinend den kriegerischen Erfolg des Fürsten und den Segen der Landwirtschaft: über einem Herkules schwebt ein Genius mit Kreuz und mit Posaune, nach rechts sieht man antik gekleidete Krieger und Trophäenträger

fortziehen, auch ein Putto mit Helm, Speer und Schwert und ein Mann mit Schild sind zu sehen, während an der linken Ecke unter einem Baume Bären an einem Bienenstock nach Honig suchen. Von diesen beiden allegorischen Darstellungen war jedenfalls der Hinweis auf kriegerischen Erfolg wenig am Platze, auch waren beide nicht sehr sprechend und klar durchdacht. Dies scheint der Grund zu der geplanten Änderung gewesen zu sein.

Schon in dem Kabinettstück, das, weil früher vollendet, die ursprüngliche Anlage erkennen lässt, hatte Kändler durch die beiden an den Breitseiten des Postaments gelagerten Flussgötter die dem Kurfürsten und König untergebenen Länder, Sachsen (Elbe) und Polen (Weichsel), bezeichnen wollen. Er hatte aber in den Reliefs des Postaments darauf weiter keine Rücksicht genommen. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass nach Besichtigung des Kabinettstücks von August III. oder seinem Minister, dem Grafen Brühl, auch an den Reliefs ein Hinweis darauf angeregt wurde. Kändler nennt jetzt in seinem Manuskriptbande kurzweg die eine Breitseite des Postaments die polnische, die andere die sächsische Seite. Die beabsichtigte Änderung des Reliefs auf der letzteren Seite spricht er auf Seite 22 des Manuskriptbandes wie folgt aus: „An das Sächsische Passirelieff ist erstl. anzubringen die Anzahl der jungen hohen Herrschaften, 11 Personen, 2) ein Strahl des Segens, darüber vom Himmel auf dieselbe schiessend, 3) alle Kinder besser auszustudiren in ihren Verrichtungen, 4) eine Gegend von der Hofkirche nach Meissen auf die Weinberge, dass man Weinstöcke wahrnehmen kann.“

Auch an den für das grosse Denkmal beizubehaltenden Flussgöttern war eine eingehendere allegorische Darstellung beabsichtigt. Darüber schreibt Kändler auf Seite 21 des Manuskriptbandes: „An der Sächsischen Seite muss aus der Cornu Copie (dem Füllhorn, das ein vor dem Flussgotte stehender Putto hält) hauptsächlich mit herausfallen 1. Geld 2. allerley Bergstufen 3. goldene Ketten 4. Porcellain, allerley Figur, Vasen, Thiere, Vögel und dergl. 5. Weintrauben 6. Blumen und viele Sächsische Raute, auch kleine Fische aus dem Topfe (d. i. des Flussgottes) giessend.“ Aus dem Füllhorn des Kabinettstücks strömten Ketten, Porzellantassen, sowie Trauben, Früchte und Blumen. Die reicheren allegorischen Attribute nehmen jetzt, neben dem Wahrzeichen des Landesherrn, der Raute, auch die Landesprodukte, den Handel, besonders den Bergbau in Betracht; besonders aber werden neben den industriellen Erzeugnissen der Goldschmiedekunst auch die Produkte der Meissner Porzellanfabrik in reicherem Maasse illustriert und davon anstatt der couranten Ware des Tafelgeschirrs gerade die besonderen künstlerischen Leistungen Kändlers vor Augen gerückt. Weshalb sollte er auch sein Licht unter den Scheffel stellen! Auffallend mager fällt dagegen die Charakterisierung der „polnischen Seite“ aus. Es heisst darüber auf S. 21 nur: „viel Korn, besonders bei der Figur des Flusses herum“, und es wird dadurch nur insoweit etwas geändert, als bei dem Kabinettstück lediglich der hinter dem Flusse stehende Putto ein Bündel Ähren in dem Arm hatte. Sodann findet sich über eine entsprechende Änderung des Flachreliefs auf Seite 17 lediglich die kurze „Nota: an das Pohlnische Passirelieff muss die Residenz-Stadt Cracau kommen in etwas zu sehen“.

An den übrigen auf den Felsen stehenden Figuren beabsichtigte Kändler im Einzelnen Änderungen vorzunehmen, wohl auch das Ganze durch Hinzufügen neuer

Gestalten noch reicher zu gliedern, obwohl schon hierbei in dem Kabinettstück eine treue Charakteristik, eine grosse Lebendigkeit des Ausdrucks und der Bewegung, sowie eine in lebendigem Flusse befindliche Gruppierung erreicht worden war. In dieser



Ausgeführtes Modell zum Reiterstandbild Augusts III.

Hinsicht nimmt das Kabinettstück unter allen Denkmälern der neueren Zeit einen hohen Rang ein. Sein künstlerischer Gehalt würde auch bei einer Ausführung im Grossen zur Geltung gelangt sein. Gehen wir nun zu dem ausgeführten Modell selbst über.

Die vordere Schmalseite ist mit einer Kartusche geziert, die oben von einem Adler getragen wird. Zu ihr hat sich eine vorn auf dem Felsen sitzende Frauengestalt hingeneigt und die Inschrift eingeschrieben. Während ihr ein Putto die Hand küsst, steht ein anderer Putto vor der Gruppe und hält in der einen Hand ein brennendes Herz, in der andern Blumen empor. Man könnte diese Frauengestalt wohl als den Genius der Geschichte ansehen, doch scheint Kändler mit der Gruppe die Verehrung der Landeskinder, die nach dem Wortlaute der Inschrift ja auch das Denkmal angeblich gesetzt hätte, darstellen gewollt zu haben. Darauf deutet eine Notiz auf Seite 20 des Manuskriptbandes, die wohl eine Änderung ins Auge fasste: „die Amor mit Kindern und einem brennenden Hertzen müssen sich zusammen küssen". Kändler hatte wohl auch die Absicht, hier noch eine zweite Frauengestalt anzubringen, „die Ewigkeit mit Kugel und Ringe", die eine Zeile später ohne weitere Erläuterung genannt ist.

Wenn man um das Kabinettstück des Denkmals links herum geht, so sieht man zunächst unten an der linken Ecke Trophäen mit einer antiken Rüstung gruppiert und weiter nach links zwei Palmbäume, unter denen eine Trommel am Boden liegt. Dahinter sitzt etwas erhöht eine gekrönte und mit reichem Schmuck versehene Frauengestalt mit von Ölzweigen umwundenen Palmenzweigen in der Rechten und mit der Linken nach den Trophäen hinweisend. Diese Gestalt, die zweifellos die auf Seite 17 des Manuskriptbandes genannte „Irene, Göttin des Friedens", vorstellt, sollte an dem grossen Denkmal nach der Aufzeichnung auf Seite 19 desselben in folgender Weise geändert werden: „Irene, der Friede, gekrönt mit Oehl-Blättern als ein Crantz, in der rechten hält sie eine umgekehrte ausgelöschte Fackel, in der linken aber einen Oehl- und Palmenzweig, neben ihr lieget eine Cornu Copie, woraus allerley Reichthümer fallen, wie auch viele Armaturen, alles antique."

Links neben der Irene steht hoch über alle anderen Figuren emporragend die „Justitia oder Astraea mit Waage und Schwerdte". Sie wird auf Seite 19 des Manuskriptbandes nahezu in Übereinstimmung mit der Modellfigur beschrieben: „Die Gerechtigkeit hat auf dem Haupte eine Crone, in der rechten Hand ein bloses Schwerd halb flammend halb glatt, in der andern hält sie eine Waage, und träget ein Kleid von goldenen Stücke, und Juwelen um Hals." Während diese Juwelen um den Hals an der kleineren Modellfigur noch fehlen, sind solche aber schon allenthalben um den Saum ihres Gewandes angebracht. Es wurde schon früher in anderem Zusammenhange erwähnt, dass Kändler bei dieser Figur oder derjenigen der Gnade für die Anbringung des Schmuckes einen Kupferstich der verstorbenen Königin als Vorbild benutzen wollte (nach einer Bemerkung auf Seite 16 des Manuskriptbandes). Nun ist aber eine Figur der Gnade auf dem Kabinettstück nicht vorhanden. Dass er aber an dem grossen Denkmal eine solche (wohl in der Nähe der unter Nr. 3 genannten Justitia) noch anbringen wollte, das ergiebt sich auch noch aus ihrer Beschreibung auf Seite 17 des Manuskriptbandes, wo es heisst: „2. Clementia wird gebildet als ein Frauenzimmer mit einem Diademate oder Königl. Haupt-Binde auf dem Haupte, und einem Oel-, oder Lorbeer-Zweig, oder ein Scepter in der Hand, oder eine Schaale."

Auch an dem auf der linken Breitseite lagernden Flussgotte des Weichselstroms scheint Kändler, abgesehen von dem früher Erwähnten, eine Änderung beabsichtigt zu

haben, über deren bestimmte Form jedoch die auf Seite 16 des Manuskriptbandes befindliche Notiz keinen Aufschluss giebt. Es heisst dort: „1. Bey Fertigung des Flusses ist das kürzste, wo der Geistliche auf n Löwen sitzet anzusehen, sonderlich d. darauf befindl. Schilf an oder hinter der Flussfigur. 2. auch die darauf befindl. Kindel, welche lernen und Instrumenten bey sich haben.“ Nun ist aber bei dieser Flussfigur ein Löwe gar nicht vorhanden, dagegen gleich daneben bei der Gruppe der Stärke. Auch sind Putten mit Instrumenten nicht hier, sondern erst jenseits der Gruppe der Stärke vor der hinteren Schmalseite des Postaments angebracht; und auf diese scheint sich der zweite Teil der Notiz beziehen zu sollen, wie wir gleich sehen werden.

Die an der hinteren Ecke der linken Breitseite stehende „Fortitudo mit Löwen und Säule“ ist unbedeckten Hauptes und mit einem antiken Harnisch bekleidet, dessen Achselstücke von Löwenköpfen gebildet werden. Links hinter ihr ist eine Keule angelehnt, neben ihr rechts steht eine halb kannellierte Säule, unter der ein Löwe lagert. Die an dieser Figur beabsichtigte Änderung ergiebt sich aus folgenden Worten auf Seite 19 des Manuskriptbandes: „1. Fortitudo, die Stärke, als eine Heldin kriegerisch bekleidet mit einem kleinen Harnisch, wie auch ein Casquet auf dem Haupte, woran ein Löwenkopf sich praesentiret, in der rechten Hand hält sie eine Hercules Keule.“

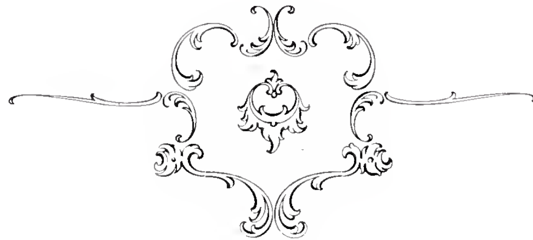
Die Rückseite des Denkmals wird an dem Felsenuntergrund in fein abgewogener Komposition durch keine grössere Figur geschmückt, und die Schmalseite des Postaments enthält nur einige Trophäen in flachem Relief. Auf den Felsen des Kabinettstücks sehen wir lediglich drei Putti, die durch ihre Attribute sich als Vertreter der Musik, der Bildhauerei und der Malerei darstellen. (Der König war bekanntlich nicht nur ein grosser Liebhaber der bildenden Künste, sondern auch ein begeisterter Verehrer der Musik.) Möglicherweise mochte diese Seite des Felsenuntergrundes für die Ausführung im Grossen nur durch die drei Putti dem Künstler nicht reich genug ausgestattet erscheinen, auch wollte er wohl noch an den anderen Seiten die Zahl der Putti vermehren. Darauf deutet die Notiz auf Seite 21 des Manuskriptbandes: „An den Felsen, besonders bey der Stärke, wäre anzubringen die Gelehrsamkeit, die Baukunst, die Bildhauerey, die Mahlerey, die Geometrie, die Astrologie, Astronomie und dergleichen mehr, welche sich alle beschäftigen.“

Wenn wir nun nach der rechten Breitseite herumgehen, so sehen wir an deren hinterer Ecke eine auf ein Knie gebeugte Frauengestalt, die auf Seite 20 ziemlich genau mit der Modellfigur übereinstimmend also beschrieben ist: „Die Pietas ruht halb knieend vor einem Opferaltar und streuet Weyrauch auf denselben, leget zugleich die linke Hand auf das Hertze und schauet andächtig gen Himmel; neben ihr stehet ein Räucherfass, ihre Kleidung muss meistenteils roth seyn, neben ihr müssen sich viel Blumen zeigen, besonders die Passionsblume; ein schön mit Jubelen besetztes Creutz muss an ihrer Brust hängen.“ Auf Seite 17 ist diese Pietas noch einmal beschrieben mit der Abweichung, dass sie auf dem Haupte einen Ölzweigkranz und einen Schleier habe. Auffallend ist die Bestimmung, dass sie meist rot gekleidet sein müsse, ebenso wie schon früher, dass die Justitia eine „goldene“ Krone tragen müsse. Es ist aber immer nur von einem Denkmal in weissem Porzellan die Rede gewesen. Kändler scheint also in späterer Zeit an eine teilweise Farbengebung gedacht zu haben.

Vor der rechten Breitseite lagert dann der schon erwähnte Flussgott des Elbstroms, hinter dem am Fussende, nahe der Pietas, ein Putto zu sehen ist, wie er Weinstöcke begiesst, während vor ihm ein solcher die Erzeugnisse des Landes aus einem Füllhorn herausschüttet.

Wenn bei diesem Rundgang um das Kabinettstück des geplanten Reiterdenkmals schon auffällt, wie die Wahl der einzelnen Motive mit grossem Glück und in liebevoller Vertiefung in die Aufgabe getroffen wurde, so muss noch mehr die lebendige, in malerischem Rythmus auf- und niederwallende Komposition der um den Sockel gruppierten Figuren in die Augen springen.

Darin offenbart sich Kändler als einer der besten Barockkünstler. Die Stellung jeder einzelnen Gestalt an ihrem Platze wirkt so ungesucht, so natürlich, dass der hohe künstlerische Sinn, der alles so vorzüglich angeordnet hat, das Ganze als etwas Selbstverständliches von höchstem malerischen Reiz und voll kräftigsten Lebensgefühles erscheinen lässt. Geht man von der Betrachtung der Gesamterscheinung zu der der einzelnen Figuren über, so kann nur die Freude noch wachsen über eine solche hohe künstlerische Kraft, die in jeder Bewegung es versteht, natürlich und lebendig zu wirken, die jede Gestalt in charakteristischem Ausdruck zu verkörpern weiss, und die alle Formen so sicher beherrscht. Wir haben in diesem Modell in der That ein wahres Kabinettstück vor uns, das die Kunst Kändlers auf einer so hohen Stufe angelangt zeigt, dass er als der würdigste Nachfolger Permosers und nächst ihm als der glänzendste Vertreter des sächsischen Barockstils sich erweist und den besten Barockkünstlern aller Länder ebenbürtig zur Seite gestellt zu werden verdient.



VII

Die Kabinettstücke seit Anfang der 50er Jahre des 18. Jahrhunderts



In der Biographie Kändlers wird uns erzählt, dass sein Vater, ein Pfarrer, „die Funken eines lebhaften Genies und einen Hang zu den schönen Künsten frühzeitig in ihm entdeckte“. Der Pfarrer muss von der engherzigen Lebensanschauung, die vielen Theologen jener Zeit eigen war, frei geblieben sein. Er suchte nicht nur nicht bei der Berufswahl seines Sohnes irgend welchen Zwang auszuüben, sondern er war im Gegenteil bemüht, soviel in seiner Kraft lag, diesem für seinen zukünftigen Beruf eine möglichst geeignete Vorbildung mitzugeben. Für die Künstler jener neolateinischen Zeit war aber wegen der damals beliebten mythologischen und allegorischen Darstellungen das Studium der antiken Schriftsteller erforderlich. Dieser Erkenntnis hatte sich auch der Pfarrer zu Seeligstadt nicht verschlossen, als er die Begabung seines Sohnes bemerkte. „So hielt er es für seine Pflicht“, fährt die Biographie fort, „diesen Trieb nicht zu ersticken, sondern nur richtig zu leiten. Er machte daher seinen Sohn mit den besten Schriftstellern, mit der Mythologie und den Kunstwerken des Alterthums bekannt, und mit diesen Vorbereitungskenntnissen übergab er ihn 1723, als der junge Kändler die Bildhauerkunst vorzüglich wählte, der Unterweisung des geschickten Hofbildhauers Thomae zu Dresden.“

Als dann Kändler ein fertiger Künstler geworden war und an der Meissner Manufaktur eine Lebensstellung gefunden hatte, da waren zunächst durch den Auftrag für das Japanische Palais seiner künstlerischen Bethätigung bestimmte Bahnen vorgeschrieben. Auch nachdem diese Aufgabe erfüllt war, waren in den folgenden Jahrzehnten durch einzelne feste Aufträge seiner Phantasie gewisse Grenzen gesetzt. Wo sich diese aber frei bethätigen konnte, da bemerkt man, dass seine besondere künstlerische Vorliebe nach zwei Richtungen hin zur Geltung kam. Der eine Stoffkreis, den er sich wählte, war die genremässige Darstellung von Typen aus seiner Zeit, die dem Modegeschmack vorzüglich Ausdruck gaben und die als Meissner Figuren zu dem Ruhm der Manufaktur mit am meisten beigetragen haben. Mag der Künstler selbst vielleicht diesen seinen heiteren Schöpfungen nicht so hohe Bedeutung beigemessen haben, mögen auch manche jener Stücke von anderen neben und nach ihm schaffenden Bildhauern modelliert worden sein, es wird unserm Bildhauer doch immer der Ruhm bleiben, das ganze Genre zuerst ins Leben gerufen und am kräftigsten ausgebildet zu haben.

Aber der Künstler hegte in seiner Brust doch noch einen höheren Ehrgeiz. Neben biblischen Scenen waren die mythologischen und allegorischen Darstellungen nach der Anschauung der Zeit noch würdigere Aufgaben der Kunst. Und nun gar für ein Material, das zu jener Zeit über alles geschätzt wurde und das mit allen anderen Materialien in der Möglichkeit seiner künstlerischen Bearbeitung erfolgreich zu rivalisieren vermochte und das zu seiner Erhebung in den Rang hoher Kunstwerke geradezu herauszufordern schien. Klagte ja doch noch Winckelmann, dass die „schöne Materie bisher noch durch keine echte Kunstarbeit edler gemacht worden, so dass auf so kostbaren Arbeiten noch kein würdiges und belehrendes Denkmal eingeprägt gesehen wird. Das mehrste Porzellan ist in lächerliche Puppen geformt, wodurch der daraus erwachsene kindische Geschmack sich allenthalben ausgebreitet hat." Man sah also damals doch sehr darauf, was dargestellt wurde, und nicht allein, wie etwas dargestellt wurde. Sicher ist auch Kändler selbst von dieser Meinung befangen gewesen, denn wir bemerken, dass er seine Kabinettstücke, also die Stücke, in denen er etwas Besonderes zu leisten bestrebt ist, mit Vorliebe den biblischen, mythologischen und allegorischen Stoffkreisen entnimmt.

Wie sehr der Künstler noch in seinen Mannesjahren bemüht gewesen ist, zum Zwecke solcher Darstellungen seine Ausbildung und seine Anschauung weiter auszudehnen, das lässt sich aus folgender Stelle in seiner Biographie entnehmen: „Er hatte die alten Schriftsteller in seiner Jugend mit solchem Erfolg studirt, dass sie auch in seinen hohen Jahren noch seine Ergötzung ausmachten, und es ist anmerkungswerth, dass er, als er bereits seinem wichtigen Posten zu Meissen vorstand, noch viele Jahre bey dem um die Meissnische Fürstenschule so verdienten damaligen dritten Collegen, Hr. M. Weissen, täglichen Unterricht zu Erklärung der schwerern mythologischen Dichter nahm." Der hier genannte Magister Christian Friedrich Weise war im selben Jahr wie Kändler, 1706, geboren, er war als dritter Kollege an der Meissner Fürstenschule in den Jahren 1735—1755 und hierauf bis zu seinem Tode im Jahre 1770 als Konrektor angestellt. (Vergl. Müller a. a. O. p. 245 und 119.) Kändler hat also in jenem ersteren Zeitraum seine Kenntnisse in der antiken Mythologie bei seinem Altersgenossen zu erweitern und zu vertiefen gesucht. Die ersten Früchte dieses Studiums lassen schon unter anderem seine wohl zu Ende der vierziger Jahre entstandenen Zierkannen mit den Allegorien der vier Elemente und zahlreiche „ovidische" Figuren und Gruppen erkennen. Erst in den fünfziger und sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts aber scheint er seine grösseren mythologischen und allegorischen figuralen Kompositionen ausgeführt zu haben.

Die Anregung zur Ausführung grösserer figuraler Werke hat wohl nach dem Tode Augusts des Starken weniger dessen Sohn und Nachfolger, als der Minister Graf Brühl gegeben. Es wurde schon früher S. 123 citiert, wie zeitgenössische Berichte melden, dass sein 1760 zerstörtes Palais von grossen Werken Meissner Porzellans angefüllt gewesen war und deshalb bewundert wurde. Durch das Inventar seiner Porzellanschätze von 1753 werden diese Berichte bestätigt. Darin sind schon mehrere grosse Gruppen- und Tafelaufsätze genannt, zumeist unbemalt, die in dem kleinen Porzellangewölbe des Grafen aufgestellt waren. (Vergl. Seite 137.) Von diesen ist die Neptuns-Kaskade

eine Nachahmung der in dem Brühlschen Sommerpalais im Ostraer Garten (jetzt Stadtkrankenhaus auf der Friedrichstrasse) von Mattielli ausgeführten Brunnenanlage. Von der Kändlerschen Nachbildung befindet sich in der Königl. Porzellansammlung zu Dresden eine nach dem alten Modelle ausgeführte moderne Wiederholung. Das Werk kann unter den übrigen Arbeiten Kändlers als Nachschöpfung keinen selbstständigen Rang einnehmen. Doch scheint es insofern in dem Entwickelungsgange des Künstlers von Bedeutung gewesen zu sein, als es zur Darstellung der Reihe von Göttern zu Wagen den Anstoss gegeben haben mag. Die Mattiellische Schöpfung enthält nämlich als Hauptgruppe die Gestalten des Neptun und der Amphitrite auf einem von Hippokampen gezogenen Muschelwagen. Da das Werk als monumentale Brunnenanlage geschaffen wurde und der Muschelwagen die oberste Terrasse der Kaskaden bekrönt, kommt das Dahineilen des Zuges nicht zur Geltung. Kändler mochte diesen Mangel auch empfunden haben und schuf dann beide Gottheiten noch einmal in gesonderten Gruppen und ohne den monumentalen Apparat, der ja bei jenem Werke wohl am Platze, aber bei Dekorationsstücken der Tafel oder des Büffetts nicht recht angebracht war. Diese selbständigen Arbeiten Kändlers können zeitlich nicht viel später liegen, als jene Nachschöpfung, denn wir finden in dem Brühlschen Inventar auch schon einen Neptun zu Wagen mit fünf Pferden aufgezählt. Ausserdem wird auch ein Bacchus zu Wagen genannt.

Nun ist ja die Darstellung der antiken Gottheiten zu Wagen schon in den Zeiten der Renaissance beliebt gewesen. Besonders wurden die Personifikationen der Planetengottheiten gern zu Wagen dargestellt, von Tieren oder Fabelwesen gezogen. Ein bekanntes Beispiel davon bieten die Deckenbilder des Pinturricchio im Appartamento Borgia zu Rom. Italienische und deutsche Kupferstecher verbreiteten ähnliche Darstellungen, in denen das Schicksal der Menschen unter den Einwirkungen der Planetengottheiten versinnlicht wurde, in allen Kreisen. Aber es blieb nicht bei den Bildern. Die Dekorationslust und Festesfreude bemächtigte sich dieses Motivs, und so können wir von der Renaissancezeit bis ins 18. Jahrhundert hinein bei den Karnevalsfesten und anderen höfischen Festen, dieses „mythologische Herumkutschieren" der Festteilnehmer verfolgen. Im Königl. Kupferstichkabinett zu Dresden sind noch viele Abbildungen solcher in Dresden abgehaltenen Festlichkeiten des 17.—18. Jahrhunderts zu sehen, darunter das auch durch den Kupferstich vervielfältigte Werk über den von August dem Starken im Jahre 1694 abgehaltenen Götteraufzug. Das Werk mag Kändler nicht unbekannt geblieben sein, denn es lässt sich bei den Wagen des Apoll und des Neptun einige Ähnlichkeit im Motiv mit den Kändlerschen Gruppen beobachten. Nachdem nun einmal Kändler ein paar solcher Götter zu Wagen hatte einherziehen lassen, lag es für ihn, der in der Mythologie zu Hause war, nahe, auch die anderen mythologischen Gottheiten in gleicher Weise darzustellen. Es braucht hierzu nicht erst einer besonderen Bestellung bedurft zu haben. Nachdem die Modelle einmal fertig waren, konnten sie auch in der Folgezeit immer wieder zur Ausführung gebracht werden. So sollen alle diese Götter auch noch unter den Lieferungen für Petersburg enthalten gewesen sein. In dem Preiscourant der Fabrik von 1765 werden davon nur (erst oder noch?) Apoll, Juno, Neptun und Venus aufgeführt.

Ein anderes Werk, dessen frühe Herstellung durch das Brühlsche Inventar festgelegt wird, ist der Parnass. Es war davon auch für den Verkauf ein Stück hergestellt worden, das von Friedrich dem Grossen 1762 erworben wurde, wie noch zu erwähnen ist. Das Dianabad scheint ebenso in mehreren Stücken ausgeführt gewesen zu sein und wird wohl identisch sein mit dem in dem Börnerschen Warenlager befindlichen Apollobad. Die grosse Grotte mit Pyramide, die ohne nähere Bezeichnung angeführt wird, hat nach Ausweis der Ansatzstücke mit den Flussgöttern der Elbe und Weichsel auf Polen und Sachsen Bezug gehabt. Wir haben darin ein Beispiel dafür, dass Kändler solche Scenen mit Pyramide schon frühe dargestellt hat. (Es erscheint mir darum auch nicht genügend begründet, für die ebenso ausgestattete sog. dänische Gruppe, die nach alten Kändlerischen Modellen für die Pariser Weltausstellung 1900 angefertigt wurde, als Entstehungszeit erst das Jahr 1767 annehmen zu können; abgesehen davon, dass für jenen blossen Tauschvertrag, der damals zwischen Christian VII. von Dänemark und dem Grossfürsten Paul von Russland abgeschlossen wurde, die vordere so charakteristische Gruppe: Saturn will die Parze abhalten, den Lebensfaden abzuschneiden, nicht motiviert erscheint. Jedenfalls ist die vordere Gruppe, auch ohne jede Beziehung auf besondere Verhältnisse, sprechend genug und von so hervorragendem künstlerischen Reize, dass schon durch diese das ganze Werk geadelt wird. Die Gruppe enthält auch in den einzelnen Frauengestalten manche Schönheiten, aber der ganze Vorgang ist doch so wenig verständlich, dass gerade diese allegorische Darstellung einer „Haupt- und Staatsaktion" uns als ein wenig glücklicher Auftrag für den Künstler erscheint, so sehr auch im Einzelnen die plastische Modellierung an die besten Werke Kändlerischer Kunst erinnert.)

Ein bestimmtes Datum wird uns in dem Brühlschen Inventar für ein grosses Werk gegeben, indem jenes am Schlusse die Nachricht enthält, am 3. März 1754 sei ein grosser Ehrentempel abgeliefert worden. Dieser Tempel bestand mit allen seinen Ansatzstücken und dem Figurenschmuck im Ganzen aus 264 Stücken. Es wäre nicht unmöglich, dass dieser Ehrentempel mit dem in dem Börnerschen Warenlager genannten identisch ist. Dieser bestand zwar nur aus 123 Stücken, aber es wird in einer gedruckten Beschreibung darauf hingewiesen, dass der Tempel noch durch andere Zuthaten einen reicheren Schmuck erhalten könne. Auch würde wohl Kändler nicht zwei verschiedene ähnliche so grosse Werke angefertigt haben. Es wird später noch darüber eingehender im Zusammenhang mit den Beständen des Börnerschen Lagers zu handeln sein.

Ebenso wie durch das Brühlsche Inventar erhalten wir, wie früher schon angeführt wurde, auch über eine Reihe anderer Werke aus der späteren Schaffensperiode Kändlers die frühesten aktenmässigen Nachrichten durch die Lieferungen und Bestellungen während des 7jährigen Krieges. Es mögen diese hier nur aufgezählt werden:

Unter den 1760 gemachten Lieferungen an den Grafen von Nicrolinsky, den Prinzen von Lobkowitz, den Grafen von Zernin und den Landgrafen von Fürstenberg befinden sich mehrfach übereinstimmende Stücke erwähnt, die vermutlich damals gerade als neueste Schöpfungen besonderes Interesse erregten. Es sind folgende: eine Bacchusgruppe, eine Gruppe Herkules und Omphale, eine Gruppe mit Anchises, eine

von fünf musikalischen Kindern, eine Kindergruppe als Negocianten, eine Kindergruppe, die vier Jahreszeiten vorstellend, eine Gruppe die fünf Sinne, und eine Gruppe unter einem Kirschbaum. Wir finden alle diese Gruppen auch noch in dem Preiscourant des Jahres 1765 aufgeführt. Ebenso sind wohl sicher auch die folgenden Einzelfiguren unter jenen Erwerbungen auch in dem fünf Jahre später gedruckten Preiscourant enthalten: vier ovidische Figuren, vier Bacchanalien, die vier Elemente, die vier Jahreszeiten, die vier Weltteile, vier theatralische Figuren, vier Figuren du petit peuple de Paris (in dem Preiscourant von 1765 als Cris de Paris aufgeführt), vier Schäfer und musikalische Figuren, zwölf verschiedene Gärtnerknaben und Gärtnermädchen und vier Figuren verschiedenen Charakters.

Die am 2. Mai 1761 eingereichte Liste der von dem Markgrafen Karl ausgewählten Figuren von Meissner Mittelgut und öfter gerissenen oder zerbrochenen Stücken ist von grösserem Werte dadurch, dass die Beschreibungen etwas eingehender und fast durchgehends auch die Maasse der Stücke angegeben sind. Es sind darunter die älteren religiösen Stücke: der hl. Nepomuk auf der Brücke, jedenfalls ein gleiches Stück, wie das der Sammlung Krauspe, der hl. Nepomuk mit Kruzifix auf Postament, 16 Zoll hoch, zweifellos dieselbe Figur wie die in dem Verzeichniss der Sammlung Sir Massey-Mainwaring, Case 36 abgebildete, ein Kapuziner auf Postament, 11 Zoll hoch, Maria auf Postament, 10 Zoll hoch (s. S. 116). Ferner:

Mythologische und altgeschichtliche Stücke: Jupiter mit Adler auf Postament, 16 Zoll hoch, ebenso Pallas, $17^1/_2$, und Venus, $15^1/_2$ Zoll hoch, eine Neptunsgruppe von drei Kindern mit Pferd auf Postament und eine Bacchusgruppe von drei Stücken. Ein Raub der Sabinerinnen.

Allegorien und Personifikationen: fünf Figuren, die fünf Sinne, darunter das Gehör durch die Attribute der Jagd, Hirschgeweih und Jägerhorn, das Gefühl durch Beigabe einer Krebsschere kenntlich. Zwei Gruppen, die Jahreszeiten, französische Sorte, nebst Postament, 16 Zoll hoch, dieselben wieder 10 Zoll hoch; vier Figuren, die Jahreszeiten, mit verzierten Postamenten, $9^1/_2$ Zoll hoch; drei Gruppen, die sieben freien Künste, $10^1/_2$ Zoll hoch; drei durchbrochene Aufsatzstücke mit Attributen der Elemente, davon das Wasser als eine Fischreuse mit einem Aal darin, daneben ein Kind, 1 Elle hoch, dann die Luft, unten mit einem Kind nebst Blasebalg, oben mit einem Vogel geschmückt, $26^1/_2$ Zoll hoch, ferner das Feuer, seitlich mit Drachen und Feuerschlange, am Fusse mit einem Kind ausgestattet, von gleicher Höhe, hierzu ein Postament, das Feuer vorstellend, in diese Vase zu setzen. Diese Aufsatzstücke, die auch einmal als Vasen bezeichnet werden, sind offenbar nach denselben Modellen ausgeführt, wie die komplette Folge von 30—34 cm Höhe in dem Orangerieschloss bei Potsdam (abgebildet bei Berling). Die Stücke werden auch heute noch von der Manufaktur angefertigt. Von gleicher Arbeit ist die Vase der Luft in dem Königl. Kunstgewerbemuseum zu Dresden. Weiter werden genannt: eine Gruppe Afrika und Europa, 9 Zoll hoch, eine solche Amerika und Asien, von gleicher Höhe, dann 4 Figuren, die vier Weltteile, darunter Afrika mit Krokodil, also wohl die bekannten, noch heute nach den alten Modellen angefertigten Stücke. Eine Gruppe, die Zeit, von zwei Figuren, mit Schere und Spille auf Rasen stehend, 13 Zoll hoch; zwei Wassergötter, halb Pferd, halb

Mensch mit einem Cupido, $8^1/_2$ Zoll hoch. Zwei Flussgötter, Polen und Sachsen, grosse Sorte, auf Postament. Eine Figur auf Felsen sitzend, in der Hand einen Palmzweig und eine Krone auf dem Haupte, $13^1/_2$ Zoll hoch. Drei Figuren: die Dichtkunst, 15 Zoll, die Schreibkunst auf Felsen, 16 Zoll, die Stärke mit Säule mit Kaskett auf dem Kopfe, 16 Zoll hoch. Hierzu gehörten die ohne genauere Bezeichnung genannten Figuren: eine Figur mit Globus und Kind auf dem Rasen stehend (Astronomie?), $22^1/_2$ Zoll hoch; eine Figur mit Kind hinter sich und Feder in der Hand, $19^1/_2$ Zoll hoch, auf Postament, woran noch eine Figur fehlte; eine Figur auf Felsen stehend, in der einen Hand einen Zweig haltend, 17 Zoll hoch, auf Postament, sowie eine Figur auf Rasen kniend, $12^1/_2$ Zoll hoch. Alle sieben Figuren bildeten zusammen, wie angeführt wird, ein grosses Paradestück, das offenbar die sieben freien Künste: Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Musik, Astronomie, Geometrie und Arithmetik vorstellte. Der Verwalter Haustein, der das Verzeichnis aufgestellt hat, mag die einzelnen Figuren nicht genügend erkannt, teils auch falsch benannt haben.

Typen der Hofgesellschaft: Dame auf einem Thron sitzend, mit Postament 14 Zoll hoch, hierzu gehörig ein Kavalier auf Postament und ein Mohr, je $16^1/_2$ Zoll hoch. Eine sitzende Figur mit Maske in der Hand, auf dem Schoss ein kleiner Harlekin sitzend, 11 Zoll hoch, hierzu ein Postament. Eine tanzende Frau mit Fächer. Eine Gruppe, Kavalier und Dame, 9 Zoll hoch. Ein Parforcejäger zu Pferde.

Soldaten: ein Husar zu Pferde, grosse Sorte, $11^1/_2$ Zoll hoch.

Stände und Berufsarten: 1 Doktor mit 1 Affen, 6 Zoll hoch, 1 Frau mit 2 Kindern, 6 Zoll hoch, 1 Freimaurer auf Postament und 1 Freimaurerin mit 2 Möpschen, 1 Pilger und 1 Pilgerin, 1 Sackpfeifer, französische Sorte, 14 Zoll hoch. 1 Kärrner zu Pferde, $6^1/_2$ Zoll hoch, 1 Schäfer mit Notenblatt, französische Sorte, ein solcher mit Hund an der Seite und Vogel in der Hand, $10^1/_2$ Zoll hoch, ein solcher mit Semmel in der Hand und Hund und Schaf an der Seite, $12^1/_2$ Zoll hoch, 1 Schäfergruppe von 3 Figuren und 3 Schafen, 11 Zoll hoch, 1 Kind mit Radehacke auf dem Rasen knieend, 9 Zoll hoch, 1 Gruppe von 2 Kindern.

Völkertypen: 1 Malabare mit Schild an der Seite und drei Pfeilen auf dem Rücken, auf Postament, 15 Zoll hoch, 1 Malabare mit Leier, 14 Zoll hoch, 2 Japaner mit Sonnenschirm, 7 Zoll hoch, 1 Polacke, 6 Zoll hoch, 2 Mohren, $6^1/_2$ Zoll hoch, 1 Türke und 1 Mohrenknabe auf einem Elefanten, 1 Muselman auf einem Rhinoceros.

Tiere: Löwe und Löwin, gross, liegend, Luxe, grosse Sorte, Wolf, grosse Sorte, 6 Zoll hoch, 6 Zoll lang (NB. grosse Sorte! vergl. den Preiscourant von 1765), 1 Löwin, kleine Sorte, mit jungen Löwen, 5 Zoll lang.

Hierzu kommen noch 1 Uhrgehäuse mit Hirschkopf, $10^1/_2$ Zoll hoch, und ein Postament dazu, 1 Pyramide, $23^1/_2$ Zoll hoch, Schilde mit französischen Zieraten, $6^1/_2$ bez. 5 Zoll hoch.

Bei den Bestellungen und Lieferungen für Friedrich den Grossen kommen sowohl Stücke vor, die schon länger in der Fabrik fertiggestellt waren, wie auch besonders solche, deren Modelle erst besonders für ihn hergestellt werden mussten. Die Anwesenheit Friedrichs des Grossen in Meissen, seine Bestellungen und die geleisteten Lieferungen der Fabrik geben der Direktion wiederholt Anlass zu Berichten. Am 29. Mai 1760

berichtet Kändler über ein nach eingeschicktem Riss (wohl nur des Werkes) bestelltes Uhrgehäuse mit Spieluhr, woran er, um das Stück noch schöner zu machen, Apollon mit den Musen anzubringen gedachte; er erbat sich als Unterlagen dazu genauere Zeichnungen des Uhrwerkes. Am 30. Juli 1760 sandte Hellwig ein Verzeichnis der für den König von Preussen ausgewählten und bestellten Stücke, wozu er die Preise feststellte; neben vielem Geschirr sind darunter folgende Stücke für unsere Untersuchung von Interesse: 7 Potpourris P. H. S., woran das Mittelstück 1 Fuss 10 Zoll rheinisch hoch sein soll, die Schilder mit natürlichen und gemalten Bouquets versehen, zum Preise von 2700 Thlr., ferner 6 Vasen mit Deckel und Schneeballenblüten nach Zeichnung, das Stück zu 530 Thlr. Die ganze Bestellung mit dem vielen Geschirr zusammen für 17986 Thlr. Bei dem grossen Kunstverständnis des Königs spielten natürlich Kändler selbst und die von ihm zu leistenden Arbeiten hierbei eine wesentliche Rolle. Unter welchen drückenden Verhältnissen der Künstler aber damals zu arbeiten hatte, geht aus den Akten deutlich genug hervor. So wird in einem Vortrag der Direktoren Nimptsch und Hellwig an den Kabinettsminister Grafen Brühl vom 25. Nov. 1760 die Denunziation des Kammer-Kommissarius Justus Lorentz vorgebracht: „dass der Herr Hof Commissarius und Modellmeister Kaendler dem Preussischen Geheimbden Cämmerer sowohl, als sonst von schönen Sachen, wie der Ausdruck wäre, zuviel vorrede und avancire, auch Gelegenheit zu diesem und jenem neuen Einfall gäbe, und daher geschehe, dass vor den König täglich neue Inventiones und Dessins verlangt würden“. Auch wird von Lorentz hinzugefügt, dass Kändler davon, „weil er sich dem Anscheine nach mit seinen Inventiones dermahlen Ehre zu machen sucht, nicht so leicht abgehen dürfte“. Die Direktion klagt dann im Anschluss daran: „Dahero geschiehet, dass das Bestellen von wichtigen und schweren Dessins kein Ende nimmt, folglich der grösste Theil derer Fabriquanten vor Preussische Rechnung, welche man zwar bezahlen zu lassen verspricht, arbeiten muss, mithin sowohl desshalb, als wegen des überhaupt gestörten Commercii mit keinem Kaufmann einiges Negotium gemacht werden kann.“

Während hier Kändler für solche Bestellungen verantwortlich zu machen gesucht wird, scheint der Künstler selbst darunter am meisten zu leiden gehabt zu haben. In dem Bericht vom 22. Juni 1761, dem ein langes Verzeichnis der für den König von Preussen bestellten Porzellanwaren beigefügt ist, sind auch zwei Promemorien von Kändler angeführt. In dem einen vom 16. April 1761 klagt er, es seien schon 100 Kisten verpackt, und die Beauftragten des Königs seien untröstlich, dass noch nicht alles fertig sei, sie verlangten, es solle in 6 Wochen erledigt sein. Das sei unmöglich, da noch viele neue Bestellungen, die lauter neue Modelle erforderten, hinzugekommen wären. Neben grossen Paradestücken sei eine erstaunliche Anzahl von Figuren und Kostbarkeiten bestellt worden. Er sei aber nicht vorher befragt worden, ob das alles in so kurzer Zeit ausführbar wäre; er habe samt den Gesellen Tag und Nacht gearbeitet, ihn treffe also keine Schuld. Neben diesen Klagen über die „kolossale Arbeitslast infolge der Preussischen Bestellungen“ führt er auch Beschwerde über manche „unglaubliche Vergehungen“ an der Fabrik. Er könne sich legitimieren, dass er dabei stets „das allerhöchste Interesse befördert und alles praejudicirliche abzuwenden gesuchet“, und fährt fort: „wie mir denn nun Alles so unerträglich gemacht

wird, dass ich, obschon alle meine Kräfte vollends daran zu setzen bereit bin, mir doch nicht getraue durchzukommen, sondern im Voraus sehe, dass ich wegen täglicher überhäufter Arbeit, unvermeidlicher Alteration und beständigen Chagrin mein Leben vor der Zeit meiner Familie zum grössten Unglück, indem ich selbiger nichts verlassen kann, verlieren werde". Er machte dann wegen seiner finanziellen „höchstbekannten Umstände" Vorstellung und bittet um deren Verbesserung, indem er die Überzeugung ausspricht, dass er „Ihrer Königl. Majestät allerhöchstes Interesse bei erneuerten Kräften unglaublich mehr, als bei jetzigem ganz niedergeschlagenen Gemüthe zu befördern capable seyn" werde. In seinem zweiten Promemoria vom 15. Juni 1761 bittet er noch eindringlicher um Verbesserung seiner Lage, da er sonst sich nicht getraue, seine Schulden bei dem „gegen seine schwere Arbeit unproportionierlichem Gehalt" zurückzahlen zu können. Er erinnert erneut an sein seit vielen Jahren gestelltes billiges Gesuch, mit der Vorstellung: „dass ich bei so unmenschlicher vielen so nutzbaren Arbeit, welche noch unter vielerlei Bedrückungen treiben muss, bei meinem jetzigen Gehalte jährl. à 696 Thlr., welches nach jetzigem Gelde kaum 250 Thlr. nutzen kann, fernerhin ganz unmöglich mehr bestehen, sondern meine überhäuften Dienste in lauter Chagrin und Kummer verrichten muss". Die Direktion scheint die Berechtigung der Klagen Kändlers eingesehen zu haben, und so macht sie den grossmütigen Vorschlag beim König, „weil derselbe seinen Verrichtungen immer fleissig obgelegen", ihm eine Gehaltsaufbesserung von monatlich — 4 Thalern zu gewähren! Zur selben Zeit erhielt Hellwig als Entschädigung für angebliche Verluste beim Bombardement von Dresden 300 Thlr. bewilligt.

In der Antwort Augusts III. aus Warschau vom 20. Juli 1761 offenbart sich doch eine etwas bessere Einsicht der Verpflichtungen gegen den Künstler. Dieser habe allerdings seine Schulden durch sein unwirtschaftliches unüberlegtes Wesen sich zugezogen, „dennoch aber wird Ihro K. Majestät nicht entgegen sein, wenn der Commerzien Rath Helbig Kändlern, da er wenigstens zur Zeit unentbehrlich, mit ausserordentlichen baaren Beihülfen zu seiner Ermunter- und Erleichterung seiner Nahrungssorgen von Zeit zu Zeit zu statten zu kommen diensam und sich im Stande befände". Erst hierdurch sieht sich die Kommission veranlasst, am 14. September 1761 an August III. den Vorschlag zu machen, „dass ihm vor der Hand überhaupt ein Gnadengeschenk von 500 Thalern und jährlich 300 Thlr. mehr bewilligt werde". Seine übrigen sehr erheblichen Ansprüche wegen rückständiger Entlöhnungen, wogegen das „Gnadengeschenk" kaum in Betracht kommt, werden von der Kommission zurückgewiesen. Am 10. Oktober 1761 werden von Warschau aus diese Vorschläge bewilligt und ihm von allen anderen Forderungen nur für das Kabinettstück zum Reiterdenkmal nach dem Frieden 350 Thaler in Aussicht gestellt.

Vielleicht wären dem bedrängten Künstler auch diese Summen nicht bewilligt worden, wenn man nicht damals begründete Furcht hätte haben müssen, ihn zu verlieren. Im Juni 1761 hatte Kändler mündlich der Direktion mitgeteilt, dass „des Königs von Preussen Majestät bei Dero letztern Aufenthalt zu Meissen durch den Geh. Cämmerer ihm Preussische Dienste sammt Versprechung aller guten Convenienz offeriren lassen, auch solchen Antrag verschiedentlich reiteriret". Kändler wollte aber,

nachdem er schon 29 Jahre treu gedient hatte, sein Leben in Sachsen beschliessen, und schlug vor, ihn nach Dresden zu schicken unter dem Vorwand, er habe dort im Schlosse Ornamente anzufertigen. Die Direktion lehnte dies jedoch ab, da der König von Preussen dies als Vorwand sicher erkennen würde und „seinen Unwillen der Fabrique und dasigen Offizianten durch Arretierung ihrer Person, auch sonst auf mannichfaltige Art, empfinden lassen könnte“. Kändler habe sicher eine Entführung nicht zu befürchten, wenn er nicht selbst die Hand dazu böte. Kändler musste also in Meissen bleiben und damals unter den schwierigsten Verhältnissen seine Arbeit verrichten.

Es waren damals unter den Formern und Drehern Unruhen ausgebrochen, einige blieben 3—4 Wochen lang weg, und Kändler wurde angewiesen, mehr auf Disziplin zu achten. Der wesentlichste Grund der Unzufriedenheit der Arbeiter hat offenbar in zu schlechter Bezahlung gelegen, die Direktion war aber bemüht, den Schein der Schuld von sich auf Kändler abzuwälzen. So musste am 22. Juni 1761 berichtet werden, der Bildhauer Friedrich Elias Meyer, der seit 14—15 Jahren angestellt war, wolle die Fabrik verlassen, „wegen der ihm ermangelnden hinlänglichen Subsistenz“. Die Direktion will glauben, dass der Grund dazu in Kändlers Eifersucht gegen jenen gelegen sei, so habe „auch der Bildhauer-Geselle Johann Körner, dem Kändler selbst das Lob eines geschickten Arbeiters niemals versagen können“, angeblich „wegen Kändlerischer Zunöthigung“ die Fabrik verlassen und privatisiere, zwei andere geschickte Bossierer Lütke, die vor einigen Jahren aus Meissen entwichen seien, jetzt aber wieder zurück wollten, versicherten, dass der Grund ihres Abgangs seiner Zeit „in der Kändlerischen üblen Bezeugung gegen sie“ gelegen habe. Diesen sollte die Rückkehr verstattet und ihnen Schutz gegen „Kändlerische Zumuthungen“ versprochen werden. Als solche Zumutungen sah die Direktion auch an, dass Kändler Arbeitern unter 25 Jahren das Heiraten nicht gestatten wollte; das sei eine ungebührliche Anmaassung und ihm zu verweisen.

Die Unruhen an der Fabrik hatten inzwischen fortgedauert, und es war im Frühjahr 1762 eine Teuerung eingetreten; der Bildhauer Meyer war zur Berliner Manufaktur gegangen und hatte schon mehrere Meissner Arbeiter nach Berlin abspenstig gemacht. Bis zum Juli 1762 waren schon sieben Arbeiter nach Berlin gezogen unter Hinterlassung von Schulden an Hellwig und andere — für Korn! Auch jetzt noch wird als wesentlichste Ursache der Verhetzung und Aufwiegelung im Corps der Former und Dreher deren Unzufriedenheit mit dem Modellmeister und dem ihm zur Hand gehenden Bruder, Kammer-Kondukteur Christian Heinrich Kändler, angegeben. Allerdings mochte hierzu dieser letztere mancherlei Anlass gegeben haben. Er wird zuerst in einer anonymen, dann in einer von 19 Arbeitern unterschriebenen Denunziation als unfähiger und verschwenderischer Mann geschildert und beschuldigt, dass er sich von den Arbeitern habe traktieren lassen und nur denen Vorteile zuweise, die ihm Trinkgelder und andere Zuwendungen zukommen liessen. Trotz dieser Angaben, die der Direktion zur Klarlegung ihrer eigenen Unschuld zu dienen geeignet waren, sieht diese das beste Mittel zur Hebung der Schwierigkeiten schliesslich darin, dass den aufgebrachten Arbeitern Aufbesserung und Vorschüsse gewährt wurden. Während Kändler im Sommer

1761 noch als zur Zeit unentbehrlich betrachtet wurde, hält es die Direktion, laut Bericht vom 22. Juli 1762 für nötig, „einen gelernten guten Bildhauer heranzuziehen, Carl Christoph Punct“, der schon ein Thonmodell als Probearbeit gemacht hatte und mit 400 Thalern Lohn angestellt wurde. Hellwig scheint also doch mit einem möglichen Abgang Kändlers, der wiederholt mit ihm in Konflikt geraten war, gerechnet zu haben.

Während Kändler seit April 1761 durch Überhäufung an Arbeit infolge der preussischen Bestellungen bedrückt war, hatte er am 11. November 1762 darüber von neuem infolge von Aufträgen Friedrichs des Grossen zu berichten. Wiederum wird hierbei von der Direktion dem Künstler die Schuld an seiner vielen Arbeit zuzumessen gesucht, und es tritt wieder wie schon früher der Kammer-Kommissar Lorentz als Denunziant gegen jenen auf.

Am 11. November 1762 berichtet Kändler schriftlich an die Manufaktur-Kommission, der König von Preussen habe durch Zettel einige neue Tafelservices, Gruppen und Paradestücke bestellt. Er sei auch angewiesen worden, sich um 2 Uhr im königlichen Logis einzufinden; eine Stunde später aber sei unvermutet der König von Preussen mit General von Krokau selbst gekommen und habe erst das grosse, dann das bunte Warenlager besichtigt. Kändler hielt sich zwar ferne, wurde aber auf den Nachmittag in das königliche Logis befohlen, wo Friedrich der Grosse ihm alle seine Bestellungen genau angab. Kändler klagt dann: „was vor eine unbeschreibliche grosse Arbeit diese unerwartete Bestellung abermahls in sich enthalte, da lauter neue, höchst mühsame Desseins sowohl zu denen Services als zu denen Figuren und neuen Gruppen erfordert werden, werden eine hochverordnete Commission aus denen Beschreibungen bestens überzeugt werden“. In zwei Beilagen giebt Kändler darüber Auskunft: A. ein Verzeichnis der ganzen Bestellungen, B. eine genaue Beschreibung derselben. Deren Angaben sind für die Geschichte der Meissner Manufaktur von grosser Bedeutung, da sie zur Datierung der im Besitz des preussischen Herrscherhauses befindlichen Meissner Stücke die Handhabe bieten.

Um dieselbe Zeit nun stand der Kommerzienrat Hellwig in Unterhandlung mit der preussischen Regierung, um die Meissner Manufaktur von dieser, die sich in deren Besitz gesetzt hatte, von neuem nominell in Pacht zu übernehmen. Den Abschluss hatte der Kammer-Kommissarius Justus Lorentz am 29. Nov. 1762 bewirkt und dabei von der ursprünglich geforderten Pachtsumme von 12000 Thlr. eine Ermässigung auf 10000 Thlr. erlangt. Bei Abschluss des Kontrakts war festgesetzt worden, dass die Lieferung für den König von Preussen unentgeltlich erfolgen solle. Auf preussischer Seite hatte der Kriegsrat Flesch die Verhandlungen geführt, dieser hatte nach Abschluss des Kontraktes geäussert, er würde von sich allein aus die Pachtsumme nicht so hoch normiert haben, aber an der Fabrik sei über deren Einnahmen geredet worden. Lorentz, der seine Verdienste bei Abschluss des Kontraktes weidlich hervorhebt, bezeichnet den an der Fabrik angestellten Hofkommissar Haustein als den Schuldigen. Aber er benutzt auch die Gelegenheit, Kändler durch folgende Angaben in schlechtes Licht zu setzen: „Noch eines Umstandes kann ich nicht vergessen: da der Contrakt geschlossen war und der Modellmeister Kändler persönlich angeben sollte, zu was für Zeit des Königs Bestellungen fertig seyn könnten, suchte er dem Herrn Kriegsrath

begreiflich zu machen, dass solches nicht so bald zu bewerkstelligen seyn werde, mit der Aeusserung, dass zu allen Stücken neue Modelle fabriciert werden müssten, welche Entschuldigung dem Herrn Kriegsrath wundersam vorkam, indem er mit deutlichen Worten erwiederte: ja warum müssen Sie denn dem König von neuen Modellen sagen, hätten Sie alte genommen; worauf Kändler versetzte: Ihro Maj. haben die Zeichnungen mir selbst gegeben. Alleine Herr Kändler brauchet Geld und will die neuen Modelle, die er auf etliche tausend Thaler taxiren wird, bezahlet haben. Haustein aber spricht öffentlich und aus anmasslicher Authoritaet, der Mann muss Geld kriegen."

In diesem Bericht ist also nur eine Vermutung oder Unterstellung ausgesprochen, die sich lediglich auf eine Äusserung von Haustein gründet, der allem Anschein nach ein besseres Verständnis für Kändlers Leistungen und Verdienste um die Fabrik hatte, als Lorentz und Hellwig. Die zweimalige Angabe Kändlers aber über die nach neuen Entwürfen herzustellenden Stücke wird dadurch in keiner Weise erschüttert. Im Gegenteil wird durch diese Angaben ein neues Licht auf Friedrichs des Grossen hohes Kunstinteresse und selbständige Initiative in künstlerischen Dingen geworfen. Die Skizzen, die nach Kändlers Aussage der König den Modellen des Künstlers zu Grunde gelegt wissen wollte, können sich nun sowohl auf die bestellten Services, wie auf die Figuren und Gruppen, oder auch nur auf einzelne Stücke und Motive bezogen haben. Es ist nun aber auch wohl möglich, dass einzelne der „Zeichnungen" für Gruppen Kopien nach Werken der Grossplastik gewesen sind, wovon Friedrich der Grosse kleinere Nachbildungen in Porzellan besitzen wollte. So existieren von den gleich zu erwähnenden Gruppen in Porzellan Apoll und Daphne nach der Gruppe des Bernini, und Bacchus und Ariadne nach der Gruppe von Natoire (gest. v. Pelletier), abgebildet im Auktions-Katalog der Sammlung Reuter, Nr. 142, daselbst fälschlich Venus und Adonis genannt. Doch existieren diese Gruppen auch nach eigener Erfindung Kändlers ausgeführt. Es mag an dieser Stelle eingeschaltet werden, dass einige echt Kändlerische Figuren von der Grossplastik des Zwingers abhängen, so ein Herkules mit der Weltkugel und die vier Jahreszeiten. Die Wiedergabe Permoserscher Figuren durch Kändler ist um so weniger auffallend, als ja Kändler der Schüler seines Schülers Thomae war und die Permosersche Formensprache genau kannte und hochschätzte.

In den vorher erwähnten beiden im November 1762 aufgestellten Listen der Bestellung Friedrichs des Grossen nennt nun Kändler in Beilage A folgende Stücke: acht Gruppen, jede 1½ Fuss hoch, als: 1. Apollo und Daphne, 2. Pan und Syrinx, 3. Venus und Adonis, 4. Diana und Endymion, 5. Orcus und Cephale, 6. Bacchus und Ariadne, 7. Jupiter und Semele, 8. Herkules und Dejanira. Ferner, in der Mitte dieser Gruppen aufzustellen, das Urteil des Paris, 1½ Fuss hoch, mit Postament. Sodann von Servicen nach dem neuen Dessin: 1 Service mit dunkelblauem Rand, mit deutschen Vögeln bemalt, 1 Service wie das silberne, gelber Rand, mit indianischen Tieren bemalt. Ferner drei Aufsätze zu 5 und 7 Stücken, 1 grün, 1 purpur, 1 gelb und weiss. Verschiedenes Geschirr. Zehn Pagoden mit wackelnden Köpfen à 1 Fuss hoch. Ein Aufsatz auf den Kamin: die vier Jahreszeiten. Als Nachbestellung hierzu: drei Kaminaufsätze, einer von 7 Stücken, mit natürlichen Blumen bemalt, einer von 5 Stücken, auf einer Seite Kinder, auf der

anderen Blumen. Zwei Tabatieren, eine viereckig mit Blumen und im Innern ein Bildnis, eine rund, aussen mit Watteaumalerei, inwendig ein Bildnis. Einige Kaffeeservices. Eine Tabatiere mit Bologneser Hunden bemalt. — In Beilage B folgt eine genaue Beschreibung zweier bestellter Services: Vestumen-Service und Indianisches Service. — Alles dieses bestellte Meissner Porzellan sollte Ende April des nächsten Jahres (1763) schon abgeliefert werden. Zwischen diesen beiden Bestellungen, der des Juni 1761 und der des November 1762, hatte Friedrich der Grosse noch nach einem Bericht von Lorentz aus Leipzig vom 11. Januar 1762 eine grosse Gruppe: der „Parnassus Berg" erhalten, die „auf 4000 Thaler geschätzt werden könnte". Dagegen hatte aber schon Hellwig 1761 berichtet, dass er den grossen Parnass anstatt des angesetzten Verkaufspreises von 11000 Thlrn. für die angebotene Summe von 8000 Thlrn. dem König abgelassen habe. Es scheinen demnach zwei verschiedene Ausführungen dieses Stückes existiert zu haben. In der von Haustein 1761 aufgestellten Spezifikation der in der Erneuerung des Pachtkontraktes einbedungenen Lieferungen für den König von Preussen findet sich aufgeführt: ein Tafelservice nach einer von dem Könige aus dem Brühlschen Dessin geschöpften Invention, wozu Kändler für Façon und Malerei die Zeichnung in Händen habe. Dazu gehörte gleichfalls ein Parnass in der Mitte des Konfekts. Ferner ist darin ein Affe als Konzertmeister genannt, gewiss das Mittelstück der berühmten Affenkapelle.

Alle die hier genannten Gruppen mythologischen Inhalts sind sicherlich Arbeiten von Kändler, ihr künstlerischer Wert darf aber nicht nach späteren Wiederholungen, sondern er muss nach den alten, von Kändler selbst oder unter seiner Leitung überarbeiteten Werken ermessen werden. Die Königl. Porzellansammlung zu Dresden ist leider sehr arm an alten Kändlerischen Werken dieser Gattung, die durch die genannten datierbaren Stücke in eine Schaffensperiode Kändlers gesetzt werden können, in der er, trotz aller äusseren Widerwärtigkeiten doch völlig auf der Höhe seiner künstlerischen Kraft stand, und in der er von einer überraschend umfangreichen Produktionsfähigkeit war. Die Meissner Manufaktur verwendet noch heute zahllose Modelle Kändlers gerade aus jener Zeit, die auch in ihrer modernen Überarbeitung und Bemalung noch an der ungezwungenen natürlichen Komposition und der lebendigen Bewegung den Zauber seiner Schöpfungen verspüren lassen. Und doch, ein wie grosser Unterschied herrscht zwischen einem alten Stück und einer modernen Wiederholung; wieviel ist oft auch durch die moderne Bemalung von dem künstlerischen Eindruck solcher Werke verloren gegangen!

Man kann sich davon eine Vorstellung verschaffen, wenn man die nach den alten Modellen für die Königl. Porzellansammlung in neuerer Zeit ausgeführten bemalten Gruppen betrachtet und sie vergleicht etwa mit den weissen Figuren am Sockel des Reiterdenkmals, oder mit den beiden im Königl. Kunstgewerbemuseum zu Dresden befindlichen Stücken: der weissen Gruppe der Amphitrite (oder Galathea), die auf der Rückseite von Kändler signiert ist, also in aller ihrer Ausführung von ihm selbst herrührt, und mit der altbemalten Gruppe Pan und Syrinx.

In der Porzellansammlung ist in neuer Ausführung aus den 80er Jahren unseres Jahrhunderts nach den alten Modellen als grösste Gruppe dieser Gattung der Parnass

vorhanden, der die neun Musen ringsum am untern Teil des Felsens, jede in der ihr angehörigen Kunst sich übend, zeigt, während auf der Spitze Apoll mit der Lyra steht und daneben dem Hufschlag des Pegasus der kastalische Quell entspringt. Jede Figur ist mit ihrem felsigen Untergrund einzeln ausgeführt, und alle Stücke sind dann zusammengepasst, wie wir dies schon bei seinen früheren grösseren Kompositionen kennen gelernt haben. Die Felsstücke werden am untern Rande durch Rokoko-Ornamente sockelartig abgeschlossen.

Von zwei Gruppen sind in neuer Ausführung in der Königl. Porzellansammlung zu Dresden zu sehen: Neptun, und als Gegenstück dazu Amphitrite, beide auf Muschelwagen, von Seepferden bez. Delphinen gezogen und von Nereiden und Tritonen in ausgelassener Daseinsfreude auf den Wogen der See begleitet. Diese beiden Stücke sind unvergleichliche Meisterwerke der Porzellanplastik und stehen auch unter den Schöpfungen Kändlers an lebensvoller Kraft des Ausdrucks und Sicherheit der Modellierung mit an erster Stelle. An dem in dem Königl. Kunstgewerbemuseum vorhandenen Teilstücke der Gruppe der Amphitrite (dort nach dem Vorgang der Manufaktur Galathea genannt), das nur die Gruppe der Göttin und den Muschelwagen enthält, lässt sich vorzüglich die plastische Gestaltungskraft des Künstlers erkennen.

Diese beiden grösseren Gruppen mögen, wie schon angeführt wurde, zunächst den Künstler veranlasst haben, auch andere olympische Gottheiten in ähnlicher Weise darzustellen. So besitzt in neuer farbiger Ausführung die Königl. Porzellansammlung davon die Gruppen Apollon im Sonnenwagen von Rossen stürmisch über Wolken dahingezogen, ebenso Diana von Hirschen gezogen, Jupiter Blitze schleudernd in einem von Adlern gezogenen Wagen, Venus von Schwänen und Tauben gezogen. Im Königl. Kunstgewerbemuseum sind in neuer weisser Ausführung auf ebensolchen Wagen Juno und Diana zu sehen, auch besitzt die Manufaktur noch das Modell zu Mars von Pferden gezogen. Alle diese Gruppen haben einen später zugefügten Sockel mit antikisierenden bez. mit Ornamentmotiven des Stils Ludwigs XVI., wodurch erwiesen wird, dass diese Stücke und manche ähnliche auch noch in der Marcoliniperiode wiederholt worden sind. Es wurde schon betont, dass zwei Stück jener Götter auf Wagen schon in dem Brühlschen Inventar von 1753 vorkommen. Es werden dann vier solche in dem Preiscourant von 1765 genannt. Endlich besteht an der Meissner Manufaktur die Tradition, sie seien auch nach Russland geliefert worden.

Es ist nicht die Absicht dieser Studie, diese Stücke eingehender zu behandeln. Es mag genügen, bei einigen der wichtigsten dieser mythologischen Kabinettstücke die Zeit und die Ursache der Entstehung, sowie die Urheberschaft Kändlers erwiesen zu haben. Damit ist auch die Abhängigkeit von Kändler bei sehr vielen gleichartigen mythologischen und allegorischen Darstellungen der Meissner Fabrik, die heute noch wiederholt werden, und von deren Reichhaltigkeit eine Einsichtnahme in das von der Meissner Manufaktur herausgegebene Lichtdruckwerk überzeugt, jedenfalls weit eher wahrscheinlich gemacht, als dies bei den nicht minder zahlreichen genremässigen Darstellungen meist geringerer Grösse aus Kändlers Zeit möglich sein wird.

* * *

In dem von der Meissner Manufaktur 1765 herausgegebenen gedruckten Preiscourant giebt die Abteilung der Figuren und Gruppen in stofflicher Hinsicht keine allzu grosse Bereicherung zu dem von uns aus den vorhergenannten Verzeichnissen gewonnenen Bilde. Mehr noch die Abteilung der Tiere und Vögel. Dagegen ist man, wie beide Abteilungen erkennen lassen, inzwischen bestrebt gewesen, möglichst viele Stücke in mehrfacher Grösse herzustellen. Die häufig zu den Angaben grosse, mittlere, kleine Sorte und dergl. beigegebenen Maassangaben sind mehr noch als die damals festgesetzten Preise wertvoll. Sie können in einzelnen Fällen dazu führen, die noch heute vorhandenen Stücke mit jenen des Preiscourants zu identifizieren. Der Umstand, dass auch schon in dem Verzeichnis der von Markgraf Karl 1761 ausgewählten Stücke kleine Tierstücke als grosse und kleine Sorte unterschieden werden, lässt uns schliessen, dass die Bezeichnungen des Preiscourants von 1765, in dem die gleichen Angaben ebenso angewendet werden, schon zu Anfang der 60er Jahre in der Fabrik geläufig waren, dass wir also in diesem Preiscourant zumeist auch Stücken begegnen, die nicht erst kurz vorher neu entstanden waren, jedenfalls aber von Acier noch nichts darin vorfinden. Bei den Stücken, die in mehrfacher Grösse angeführt sind, ist fraglich, ob damit auch jedesmal ein und dasselbe Modell in verschiedener Grösse oder ob verschiedene Modelle gemeint sind. Bei dem Vorkommen desselben Modells in verschiedener Grösse liegt die Vermutung nahe, dass Kändler nur einmal ein solches Modell ausgeführt und die Wiederholung in anderer Grösse einem Gehilfen überlassen hat.

Unter den Figuren und Gruppen des Preiscourants von 1765 befinden sich nun die folgenden Stücke religiösen Inhalts: die Apostel auf Postamenten, 20 Zoll hoch, solche ohne Postamente, 15 und 10 Zoll hoch, Kruzifixe auf einem Berg mit Maria und Magdalena, solche ohne die Frauen und mit Totenkopf am Fusse, $10^1/_2$ Zoll hoch, ferner solche ganz gross und wiederum ganz klein ohne genauere Maassangaben; Pilgrime, je 8 und 10 Zoll hoch. Ferner:

Stücke mythologischen und geschichtlichen Inhalts: Götter auf Wagen, nach den Preisen von 35 bis 43 Thlr. zu schliessen, jedenfalls die grossen mehrfach erwähnten Gruppen: Apoll mit vier Pferden, Juno mit zwei Pfauen, Neptun mit vier Seepferden, Venus mit zwei Schwänen. Stehende Götter in Höhe von 5 Zoll, ferner einzeln aufgeführt Apoll zu den Musen gehörig, 7 Zoll hoch. Die Musen, $6^1/_2$ Zoll hoch, dieselben auf Postament, $4^1/_2$ Zoll hoch, sodann als Gruppe bei einem Baum, 9 Zoll hoch. Apoll und Daphne, 5 Zoll hoch. Merkur in Wolken sitzend und ebenso stehend. Atlas mit Globus, $12^1/_2$ bez. 7 Zoll hoch. Bacchus in einer aus einem Stück bestehenden Gruppe und in einer solchen aus drei Stücken zusammengesetzt. Die Geburt des Bacchus in einer aus 5 Stücken bestehenden Gruppe, ferner Bacchus und Silen auf einem Esel. Cupido verkleidet, $3^1/_2$ Zoll hoch und grösser. Europa auf dem Stier. Fama, $6^1/_2$ und 6 Zoll hoch, ausserdem dieselbe auf Wolken sitzend. Herkules und Omphale am Spinnrocken als Kinder klein. Kentaur. Neptun auf Postament stehend, 5 Zoll und ebenso hoch ohne Postament. Ovidische Figuren auf Postament, 12, 6, $5^1/_2$ und 5 Zoll hoch. Plutos Raub der Proserpina, 11 und $8^1/_2$ Zoll hoch, Pluto stehend, 5 Zoll hoch, Raub der Sabinerinnen, 10 und 8 Zoll hoch, Satyrn, gross

auf Postament, $9\frac{1}{2}$ Zoll hoch, Sphinx mit Kind und Guirlanden, klein, Zeitfigur (Saturn) als Uhrgehäuse, 13 Zoll hoch, Zephyr und Flora als Kinder. — Aeneas und Anchises, 11 und 7 Zoll hoch. Jeanne d'Orleans mit Medaille.

Allegorien und Personifikationen: die vier Elemente in Gruppen, 7 Zoll hoch, einzeln 6 Zoll hoch, Flussfiguren in dreierlei Grösse, die freien Künste als Kinder, 5 Zoll hoch, in drei Gruppen je 11 Zoll hoch, in Gruppen von zwei Kindern, 6 Zoll hoch, und in zwei Stücken. Ackerbau und Weinbau in Gruppen von zwei Kindern, ebenso die Handlung in zweierlei Grösse, die Astronomie in einer Gruppe von drei Figuren, Krieg und Frieden in Gruppen von je zwei Kindern, ebenso Liebe und Freundschaft, dann als Gruppe von drei Kindern die Lotterie; die Jahreszeiten gross aus zwei Figuren (Eberlein-Sorte), 11 Zoll hoch, desgl. (Stoeckl-S.) $9\frac{1}{2}$ Zoll hoch, (M. S.) klein, 6 Zoll hoch, als Kinder mit Guirlanden, $5\frac{1}{2}$ Zoll hoch, als sitzende Kinder auf Postamenten, dann stehend, kleinste Sorte, 5 Zoll hoch, auf Postamenten (Eberlein-Sorte), 13 Zoll hoch, als sitzende Kinder ohne Postamente, $3\frac{1}{2}$ Zoll hoch, als Büsten auf Postamenten, als Termes, 5 Zoll hoch, in vier Gruppen jede zu vier Kindern, in zwei Gruppen zu je zwei Kindern (M. S.), gross, als Aufsätze mit drei ovidischen Figuren nebst Postament, 14 Zoll hoch. Die Monarchien, 9 Zoll hoch. Die fünf Sinne mit Ornamenten, 12 Zoll hoch, als Gruppe von zwei Figuren, $8\frac{1}{2}$ Zoll, als Figuren, 6 Zoll hoch, als Kinder. Die Weltteile als Gruppe (Eberlein-Sorte), desgl. mittelgross, desgl. als Kinder, Tugendbilder.

Typen der Hofgesellschaft: Kavalier zu Pferde in vier verschiedenen Grössen, $11\frac{1}{2}$, 8, 6 und $4\frac{1}{2}$ Zoll hoch, Kavalier mit Tabatiere, $8\frac{1}{2}$ Zoll hoch, Portechaise nebst Heiducken.

Soldaten: Husaren zu Pferde, $11\frac{1}{2}$ und $2\frac{1}{2}$ Zoll hoch, Pauker zu Pferde, 8 Zoll hoch, Soldaten, gross auf Postament, 12 Zoll hoch, ohne solches, $8\frac{1}{2}$ Zoll, Mittelsorte 6, kleine 5 Zoll hoch, drei römische Soldaten als Gruppe, $7\frac{1}{2}$ Zoll hoch, Trompeter zu Pferd, 8 Zoll, ebensolcher stehend, $5\frac{1}{2}$ Zoll hoch.

Stände und Berufe: Amme mit zwei Kindern, l'amour medecin, Gruppe von vier Figuren, Affen als Musikanten, $5\frac{1}{2}$ Zoll hoch, ihr Direktor, $6\frac{1}{2}$ Zoll hoch, Arlequin und Frau, 9 Zoll, Bauern in einer Gruppe von drei Figuren mit einem Butterfasse, Bauern und ihre Weiber als Winzer und als Schnitter, je $4\frac{1}{2}$ Zoll hoch, holländische Bauern und Bäuerinnen tanzend, 4 Zoll hoch, Bauern als Schäfer, ebenso kleiner, französische Bauern und Bäuerinnen stehend mit Hahn und Henne, 6 Zoll hoch, holländisches Bauernmädchen auf einem Ochsen, $3\frac{1}{2}$ Zoll hoch, deutscher Bauer zu Pferd; Citronenhändler, $8\frac{1}{2}$ und $5\frac{1}{2}$ Zoll hoch, Tiroler als Kolporteur, 7 Zoll hoch, Ausrufer, sogen. Cris de Paris, $5\frac{1}{2}$ Zoll hoch, Doktor mit Hut und Affe, $6\frac{1}{2}$ Zoll hoch, kleine Figuren mit Muff, Fischer mit Hamen, ordinär, $6\frac{1}{2}$ Zoll hoch, solche als Kinder, $4\frac{1}{2}$ Zoll hoch, Gärtner (neue Sorte), 20 Zoll hoch, ferner solche stehend und sitzend. Handwerker, $9\frac{1}{2}$ Zoll hoch, zwei Figuren als Jahrmarktsgruppe, Jäger mit Hund, 13 und 8 Zoll hoch, Jäger (Wackerbart-Sorte), $6\frac{1}{2}$ Zoll, Jäger ganz klein, $3\frac{1}{4}$ Zoll hoch, desgl. klein zu Pferde, $2\frac{1}{2}$ Zoll hoch, Junge mit aufwartendem Hund mit Schaf und Dudelsack, Kaufmannsfrau, Gruppe von 4 Figuren mit einer Leiter unter einem Kirschbaum, Leserin am Spinnrocken, Mädchen Hühner fütternd, Matelots, $7\frac{1}{2}$ und $5\frac{1}{2}$ Zoll, Musikanten

(Desf. S.), $5^{1}/_{2}$ Zoll, musizierendes Mädchen stehend und sitzend (Baz. S.), Pierrot und Frau, 9 Zoll hoch, Reffträger als Kolporteur, 8 Zoll hoch, Sackpfeifer, 10 Zoll hoch, desgl. mit Frau und Wiege, 10 Zoll hoch, desgl. mit Leiermädchen, sitzend, 5 Zoll hoch, Schäfer mit Hund, $12^{1}/_{2}$ Zoll hoch, lauschender Schäfer mit drei Figuren, Schäfer sitzend und stehend, je 10 Zoll hoch, desgl. stehend mit Flöte und Hund, etwas kleiner mit Dudelsack, 6 Zoll hoch, Schäfer mit Flöte an einem Baume, 14 Zoll hoch, Schäfer mit Zither sitzend, $8^{1}/_{2}$, mit Violine stehend, $8^{1}/_{2}$ Zoll hoch, Schäfer mit drei Hunden und Schäferin mit drei Schafen, Schäfer und Schäferin tanzend (neue Sorte). Toilettegruppe von 2 Figuren, Gruppe einer Weinlese mit 7 Kindern, Winzer-Junge und -Mädchen (Baz. S.), 6 Zoll hoch. — Ferner Kinder um einen Baum tanzend, zwei Kinder auf einem Kanapee in zwei Grössen, Gruppe von zwei musizierenden Kindern mit Pulpet, drei Kinder mit einem Vogelbauer, zwei sitzende Kinder mit einem Körbchen zur Seite, zwei mit Körbchen, zu einer Plat de menage gehörig, Kinderbüsten in zwei Grössen, Kinder als Gärtner (Baz. S.), 6 Zoll hoch, ebenso (M. S.), Kinder als Türken, $5^{1}/_{2}$ Zoll hoch, nackte Kinder mit Gartengeräten, $5^{1}/_{2}$ Zoll hoch, desgl. ganz klein mit Schildchen, theatralische Kinder, $5^{1}/_{2}$, musikalische Mädchen (Baz. S.), sitzend, $5^{1}/_{2}$, stehend, 6 Zoll, desgl. nackte stehende Kinder, 5 Zoll, Kinder mit Potpourri, $5^{1}/_{2}$ Zoll. Kindergruppen von zwei Figuren mit Salzmuschel auf dem Kopfe, $6^{1}/_{2}$ Zoll, Kinder als Schäfer von verschiedener Grösse, Kinder auf einem Fasse etc.

Völkertypen: Chinesen sitzend, desgl. in einer Nische, desgl. mit Papagei, $7^{1}/_{2}$ und $5^{1}/_{2}$ Zoll, stehende Chinesin mit zwei Kindern, $6^{1}/_{2}$ Zoll hoch, stehend mit Parasol, 7 Zoll hoch, Malabaren, 14 und 8 Zoll hoch, Mohren mit Körben, Mohren ohne solche, $6^{1}/_{2}$ Zoll, Mohr ein Pferd fütternd, russisches Schlittengespann mit drei Personen im Schlitten, sitzender Spanier mit Hund, $5^{1}/_{2}$ Zoll hoch.

Thiere

	Thlr.	Gr.
Affen gross mit Jungen	7	—
detto gross mit Kette	6	—
detto ganz klein	—	16
Auerochsen gross	—	—
detto mittlere Sorte	3	—
detto gross auf Terrasse mit Zierrathen	—	—
detto Jagden gross	25	—
detto detto mittlere	15	—
Bäre gross	6	—
detto klein sitzend u. laufend	2	—
detto ganz klein	1	—
Cameele gross in Parade gehend	15	
detto mittlere Sorte	6	—
detto klein	3	—
Caningen mittlere	2	—
detto kleinste Sorte	—	12
Crocodil gross mit Kind	10	—
detto ohne Kind	8	—
Dachse gross	5	—
detto mittlere Sorte	2	—
Delphin	2	—
Eichhörnchen gross m. Kette	8	—
detto ganz klein	—	12
Elephanten gross	—	—
detto mittlere Sorte	5	—
detto kleine Sorte	3	12
Esel gross mit Füllen	10	—
detto ohne Füllen	8	12
detto klein	2	12
Frösche	1	8

	Thlr.	Gr.
Füchse	—	—
detto mittlere mit Hahn	1	12
detto mit Henne	1	12
detto als Groupe mit Hahn	2	—
Gemsen liegend	1	16
Haasen sitzend gross auf Terrasse	2	—
detto ganz klein	—	12
Hirsche stehend, springend, liegend, grosse Sorte	9	—
detto detto Kühe	8	—
detto springend, stehend und liegend, mittlere Sorte	3	—
detto detto Kühe	2	12
detto springend, stehend und liegend, kleine Sorte	2	12
detto detto Kühe	2	—
detto stehend und springend, ganz klein	1	16
detto detto Kühe	1	12
Spiesshirsche	2	12
detto Kühe	2	—
Hirschjagd mit 3 Hunden	25	—
detto klein	8	—
Hunde als Mopse mittlere auf Küssen	1	16
detto detto von der kleinen Sorte, stehend, liegend, sitzend gross	—	20
detto detto mittlere	—	16
detto detto klein	—	14
detto detto ganz klein	—	12
Dachshunde detto	—	20
Schäferhunde ganz klein	—	20
detto kleinste Sorte	—	12
Dänische Hunde kleinste Sorte		
detto sitzend u. stehend gross	1	16
detto mittlere Sorte	1	8
detto klein	1	—
Windhunde, Parforce Hunde stehend auf und ohne Terasse gross	5	

	Thlr.	Gr.
(Windhunde)		
detto detto klein	2	—
Windspiele von der kleinsten Sorte gross	—	20
detto detto mittlere Sorte	—	16
detto detto kleine Sorte	—	14
detto detto ganz klein	—	12
Jagdhunde von der kleinen Sorte gross	—	20
detto detto mittlere Sorte	—	16
detto detto kleine Sorte	—	14
detto detto ganz klein	—	12
Hühnerhunde ohne Terasse von der kleinen Sorte, mittlere	2	—
Hunde mit Hasen klein en Groupe	2	—
Groupe von 3 Hunden	10	—
Katzen von der kleinen Sorte, gross	—	20
detto ganz klein	—	12
Löwen gross ohne Terasse	8	—
detto mittlere	4	—
detto klein	2	—
detto noch kleiner auf Terasse	1	—
Löwenjagd mit 3 Hunden	24	—
detto mit 2 Hunden	20	—
Mäuse klein	—	16
Ochsen gross	5	—
detto nebst Kuh von der kleinen Sorte stehend und liegend, gross	1	12
detto detto mittlere Sorte	1	6
detto detto klein	1	—
Pferde gesattelt, Mittelgrösse	4	—
detto ohne Sattel klein	2	
Rehe liegend und springend	2	—
Rehjagden von 3 Hunden, gross	23	
detto detto klein	8	
Schaafe gross auf Terrasse stehend	5	—

	Thlr.	Gr.
Schaafe gross auf Terrasse liegend	5	—
detto stehend und liegend	1	16
detto stehend und liegend, mittlere	1	—
detto stehend und liegend, kleine ohne Terasse	—	16
detto ganz klein liegend	—	12
Schweine wilde, gross	—	—
detto mittlere Sorte	2	—
detto kleine Sorte	1	8

	Thlr.	Gr.
Tyger liegend	2	—
detto laufend klein	1	—
Wölfe auf Terasse stehend klein	—	20
Ziegen und Böcke von der kleinen Sorte ohne Terasse gross	1	8
detto detto mittlere Sorte	—	20
detto stehend und liegend, kleine Sorte	—	12

An Vögeln

	Thlr.	Gr.
Adler von der kleinen Sorte auf Postament, gross	12	—
detto auf Terrasse kleinste Sorte	1	—
Aglaster gross auf Ast sitzend	20	
Bachstelzen	2	—
Byrolde gross	6	—
Cacadus gross	8	—
detto ganz klein	—	12
Canarienvogel einzeln auf Postament	2	12
detto auf Nest einfach	4	—
detto auf Nest zweifach	6	—
Eichelhabicht	30	—
Eisvögel	5	—
Enten von Lebensgrösse	18	—
detto ganz klein	—	12
Eulen	—	—
detto ganz klein	—	12
Fasahnen mit u. ohne Jungen	2	12
detto kleinste Sorte	—	12
Finken	2	—
Gänse ganz klein	—	12
Gimpel	2	12
Goldammer	2	—
Guckguck	5	—
Hänflinge	2	—

	Thlr.	Gr.
Hähne ganz gross mit Kuppen, stehend auf Terasse	12	—
detto gross, fressend	10	—
detto mittlere Sorte	2	12
detto kleine Sorte	—	12
Hahn auf Henne	1	8
Henne mit sieben Jungen stehend	2	—
Hühner ganz gross mit Kuppe, stehend	10	—
detto ganz gross mit Jungen, sitzend	10	—
detto von der kleinsten Sorte, gross	—	—
detto mittlere Sorte mit und ohne Nest	2	8
detto klein	—	12
Lerchen	2	—
Lerchenstösser	30	—
Meisse mit der Nuss	2	—
Mandelkrähe	30	—
Papagay gross auf Felsen sitzend	30	—
detto mittlere auf Stock sitzend	10	—
detto klein auf detto	4	—
detto ganz klein	—	12

	Thlr.	Gr.
Pfaue gross	12	—
detto ganz klein	—	16
Phasane von der kleinen Sorte, gross, mit Nest und Jungen	2	12
detto kleinste Sorte	—	12
Perlhühner gross	4	—
detto ganz klein	—	16
Rebhühner in Lebensgrösse	5	—
detto mittlere Sorte	4	—
detto kleine Sorte	2	—
detto ganz klein	—	12
Rothkählchen	2	—
Schwähne von der kleinen Sorte, gross	2	—
detto detto mittlere Sorte	1	—
detto detto kleine Sorte	—	12
Schwalben	2	—
Seidenschwanz	7	—
Spechte	7	—
Staare	5	—
Stieglitze	2	12
Störche ganz klein	—	16
detto mit Kind	—	20
Tauben, türkische Sorte, gross	12	—
detto zwey sich schnäbelnde	5	—
detto einzeln	2	12
detto grosse Sorte mit Korn	6	—
detto ganz klein	—	12
Wiedehopfe ordinaire Grösse	8	—
detto ganz klein	—	12
Zeissig	2	—
Ziemer	6	—

* * *

In zeitlicher Hinsicht folgen den Arbeiten, die in dem Preiscourant von 1765 genannt werden, die allegorischen Werke für die russische Kaiserin. Für den russischen Hof scheinen aber auch schon früher grössere Lieferungen gemacht worden zu sein. Es werden nämlich in dem Verzeichnis der wichtigsten Werke von Kändlers Hand in seiner Biographie zwei verschiedene Lieferungen für Russland angeführt. Zuerst am Schlusse seiner „vorzüglichsten Werke“ werden genannt: „fast alle ovidischen Geschichten für den Petersburger Hof“. Sodann wird unter seinen „letzten Arbeiten“ gesagt: „Noch hat Herr Kändler 40 allegorische Gruppen für die russische Kaiserin entworfen, und davon 15 mit eigner Hand im wahren Antikenstil und mit bewundernswürdiger Schönheit und Harmonie ausgeführet.“ Es werden also hier zwei verschiedene Lieferungen getrennt voneinander aufgezählt. Die ersteren aus früherer, die letzteren aus späterer Zeit. Es scheint also, dass die „ovidischen Geschichten“ für die Kaiserin Elisabeth (1741–62), dagegen die 40 allegorischen Gruppen erst für die damals lebende Kaiserin Katharina II. (1762–96) ausgeführt waren. Das ergiebt sich einmal daraus, dass diese allegorischen Gruppen zu den letzten Arbeiten Kändlers gezählt werden, dann aber noch besonders daraus, dass in demselben Absatz noch letzte Werke Kändlers „für den letztverstorbenen Pabst Clemens“ (Clemens XIV., 1769–74) genannt werden. Wenn also die verstorbene Kaiserin Elisabeth anstatt der noch lebenden Kaiserin Katharina II. gemeint gewesen wäre, so hätte dies dann gleichfalls bemerkt sein müssen. Der Zeitpunkt der Bestellung der letzteren 40 allegorischen Gruppen lässt sich wahrscheinlich noch genauer fixieren durch die in Vehses „Geschichte der deutschen Höfe“ 33, p. 329, zu findende Nachricht, dass im Jahre 1768 die Gemäldegalerie des verstorbenen Grafen Brühl von Katharina II. für Zarskojeselo erworben wurde. Einige

dieser allegorischen Gruppen werden auch in Wiederholungen unter den Kabinettstücken des später noch zu erwähnenden Börnerschen Warenlagers der Meissner Manufaktur in Dresden vorhanden gewesen sein.

Nun ist ja mangels jeder eingehenderen Nachricht vorläufig unmöglich festzustellen, welche bestimmte Stücke mythologischen und allegorischen Charakters von Kändler für Petersburg ausgeführt worden sind. Anderseits aber werden heute noch viele allegorische Gruppen nach den alten Modellen in der Meissner Porzellanmanufaktur ausgeführt. Die Meissner Fabrik hat über die von ihr nach alten und neuen Modellen hergestellten Stücke, wie schon erwähnt, ein Lichtdruckwerk in Querfolio unter dem Titel „Königlich Sächsische Porzellan-Manufuktur zu Meissen", sowie hierzu ein „Preisverzeichniss" herstellen lassen. Das Lichtdruckwerk enthält auf 77 numerierten Tafeln unter vielen anderen bis in die neueste Zeit hinein hergestellten Werken auch gar manche Stücke, die teils bestimmt auf Kändlersche Modelle zurückgeführt werden können, teils von seiner Formensprache, Kompositionsweise und seinem künstlerischen Einflusse noch Spuren erkennen lassen. Die Umgrenzung unserer Studie gestattet uns nur, auf die sicher gestellten Kabinettstücke Kändlers einzugehen.

Der in der Biographie gebrachte Hinweis darauf, dass Kändler von 40 für die russische Kaiserin entworfenen Gruppen 15 mit eigener Hand ausgeführt habe, beweist uns, dass er in seiner letzten Schaffenszeit von Gehilfen ausreichend unterstützt wurde. Mit den Jahren scheint hierbei diesen Bossierern eine grössere Selbständigkeit eingeräumt worden zu sein. Aber der Modellmeister der Fabrik hat zweifellos, solange er allein die eigentliche künstlerische Kraft der plastischen Abteilung war, die wichtigeren Kabinettstücke selbst entworfen und ausgeführt. Es muss wiederholt darauf hingewiesen werden, dass gerade der Umstand, dass diese Stücke als „Paradestücke" für fürstliche Empfänger bestimmt waren, darunter Kunstkenner wie ein Friedrich der Grosse, den Künstler veranlasst haben muss, die Ausführung selbst zu übernehmen.

Eine Änderung konnte darin erst eintreten, als aus Paris der am 20. Januar 1736 zu Versailles geborene Bildhauer Michel Victor Acier von Paris nach Meissen berufen worden war. Dass es sich bei dessen Anstellung am 30. März 1765 nicht um die Gewinnung eines Kändler unterstellten Arbeiters handelte, das lässt sich schon daraus erkennen, dass er ungefähr den gleichen Gehalt wie der schon 34 Jahre an der Fabrik thätige Kändler — 800 Thlr. — erhielt und eine Pension von 400 Thlrn. schon nach 15jähriger Anstellung (bez. 200 Thlr., falls er dann wieder ins Ausland gehe) zugesichert bekam. Thatsächlich hat dann auch Acier, sobald er die Pensionsfähigkeit erlangt hatte, sich am 13. Nov. 1779 nach Dresden in Pension begeben, erbot sich aber, so oft als nötig von hier nach Meissen zu reisen und die etwa nötigen Gruppen und Figuren anzufertigen. Aus seinem Gesuch um Pensionierung vom 25. Sept. 1779 ist eine Stelle besonders charakteristisch. Acier klagt darin: „er sei jetzt nach 15jähriger feiner Arbeit sehr an seinem Gesicht geschwächt, der enge Kreis, in welchem er sich zu Meissen befinde, worin seine Ideen der Kunst und des Schönen mehr eingeschränkt als erweitert würden", veranlasse ihn zu seinem Gesuche. Wenn man sich vergegenwärtigt, dass Kändler unter den gleichen Bedingungen wie jener, ja unter noch schwierigeren Verhältnissen 45 Jahre lang an der Fabrik thätig war, so wird man

die künstlerische Kraft des Meisters ermessen können, der in dreimal so langer Thätigkeit ein Ermatten seines Könnens kaum bemerken lässt.

Auf Kändlers Thätigkeit an der Manufaktur und Aciers Verhältnis zu dem älteren Meister ist noch eine Stelle aus der Eingabe der Kinder und Erben Kändlers an den Kurfürsten vom 31. Juli 1780 einiges Licht zu werfen geeignet, die auf eine Äusserung Aciers gegründet zu sein scheint. Es heisst darin: „dass er (Kändler) zwanzig mal mehr verdienet, als ihm von seinen damaligen in dieser Kunst unerfahrenen Beurtheilern immer vorgeworfen worden. Sein Nachfolger Acier verkennet die immer noch Summen Geldes erwerbenden Verdienste dieses Mannes nicht und ist gewiss zu bescheiden, das Verhältniss zu genehmigen, welches die Manufaktur zwischen dessen Vorfahrers Besoldung und der seinigen, als jener fast gleichkommenden, zu machen unvergessen gewesen ist. Wenn der Modellmeister Acier 45 Jahre Kändlerisch gearbeitet haben wird, und wie zu vermuthen stehet, mit eben dem glücklichen und für das Interesse des Herrn so einträglichen Erfolg wie sein Vorfahrer, welchen er noch und zwar zu seiner eigenen Ehre für seinen Meister erkennet, wird er vielleicht eine höhere Besoldung und sich überhaupt besser berathen haben, als unser Vater.“

Wenn hierdurch ein Einfluss Kändlers auf Acier, der wohl in der Hauptsache in technischer Richtung gelegen haben mag, wahrscheinlich gemacht wird, so scheint dagegen, wie manchmal angenommen worden ist, der jüngere Meister mit seiner zierlicheren und eleganteren Formensprache im beiderseitigen Zusammenarbeiten auf diesen doch nicht eingewirkt zu haben. Vielmehr scheint der immer grössere Einfluss der antiken Plastik Kändler gelegentlich zu Versuchen veranlasst zu haben, dem geänderten Geschmack der Zeit sich anzupassen — wenn wenigstens zwei grössere Werke jener Zeit mit Grund ihm zugeschrieben werden können.

Das eine Werk ist die Gruppe der Friede, das andere eine Huldigung für den Kurfürsten Friedrich August III. (den Gerechten). Von der erstgenannten Gruppe ist in der Königl. Porzellansammlung ein in Biskuitporzellan hergestelltes Stück vorhanden, während sie noch heute in glasiertem bemalten Porzellan ausgeführt wird. Die ornamentalen Formen des Sockels und des hinter den beiden Frauengestalten stehenden Altars sind antikisierend, ob aus Kändlers Zeit oder als Zuthaten späterer Zeit, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls lässt die eine zu Boden gesunkene Gestalt (Sachsen), die von der anderen (der Friede) wiederaufgerichtet wird, noch manche Eigentümlichkeit der Kändlerischen Formensprache erkennen. Bei aller Neigung zum Idealisieren der Formen spricht daraus noch ein Rest von barockem Formgefühl, und es verrät sich in der ganzen Gruppe so viel inneres Leben und ein so feines künstlerisches Empfinden, dass diese dadurch die in ihrer Umgebung stehenden Biskuitgruppen weit überragt.

Die Gruppe der Huldigung in der Königl. Porzellansammlung soll dem Kurfürsten am 23. Dezember 1770 als Schmuck der Tafel überreicht worden sein. Sie besteht aus 24 Figuren und ist auf einem halbrunden in drei Terrassen aufsteigenden schwarzen Holzsockel aufgebaut. Schon darin, dass die Gruppe nicht durchaus in Porzellan hergestellt und in etwas schematischer Weise angeordnet ist, ferner auch in dem losen Zusammenhang, in dem die einzelnen Figuren zu einander stehen, würde sich erkennen

lassen, dass das Werk in Kändlers letzter Lebenszeit entstanden ist, wo ihn die Kraft zu einer organischeren, natürlicher bewegten Kompositionsweise verlassen hätte. Die oberste Gruppe ist noch am glücklichsten komponiert und hat auch in der Formengebung noch am meisten Kändlerische Eigentümlichkeiten. Der Kurfürst ist umgeben von den allegorischen Gestalten des Friedens und der Gerechtigkeit; zu seinen Füssen ist eine weibliche Gestalt, Sachsen, niedergesunken; hinter ihm steht, ihn mit dem Schild beschirmend, die behelmte Athena. Auf der zweiten Terrasse haben sich die vier Haupttugenden niedergelassen, auf der untersten die neun Musen, von Putten umgeben. In der Modellierung dieser Figuren zeigt sich schon nicht mehr das alte barocke Formgefühl, und wenn man beispielsweise die Putten mit denen des Reiterdenkmals oder denen seiner mythologischen Gruppen vergleicht, so erkennt man eine ungleich glattere, gemässigte Formenbildung. Es wäre wohl möglich, dass der Künstler sich in die Ausführung seines Entwurfes mit einem anderen geteilt und nur die oberste Gruppe allein modelliert hätte. Jedenfalls lässt das gleiche Verfahren bei den Arbeiten für die russische Kaiserin diese Möglichkeit zu.

* * *

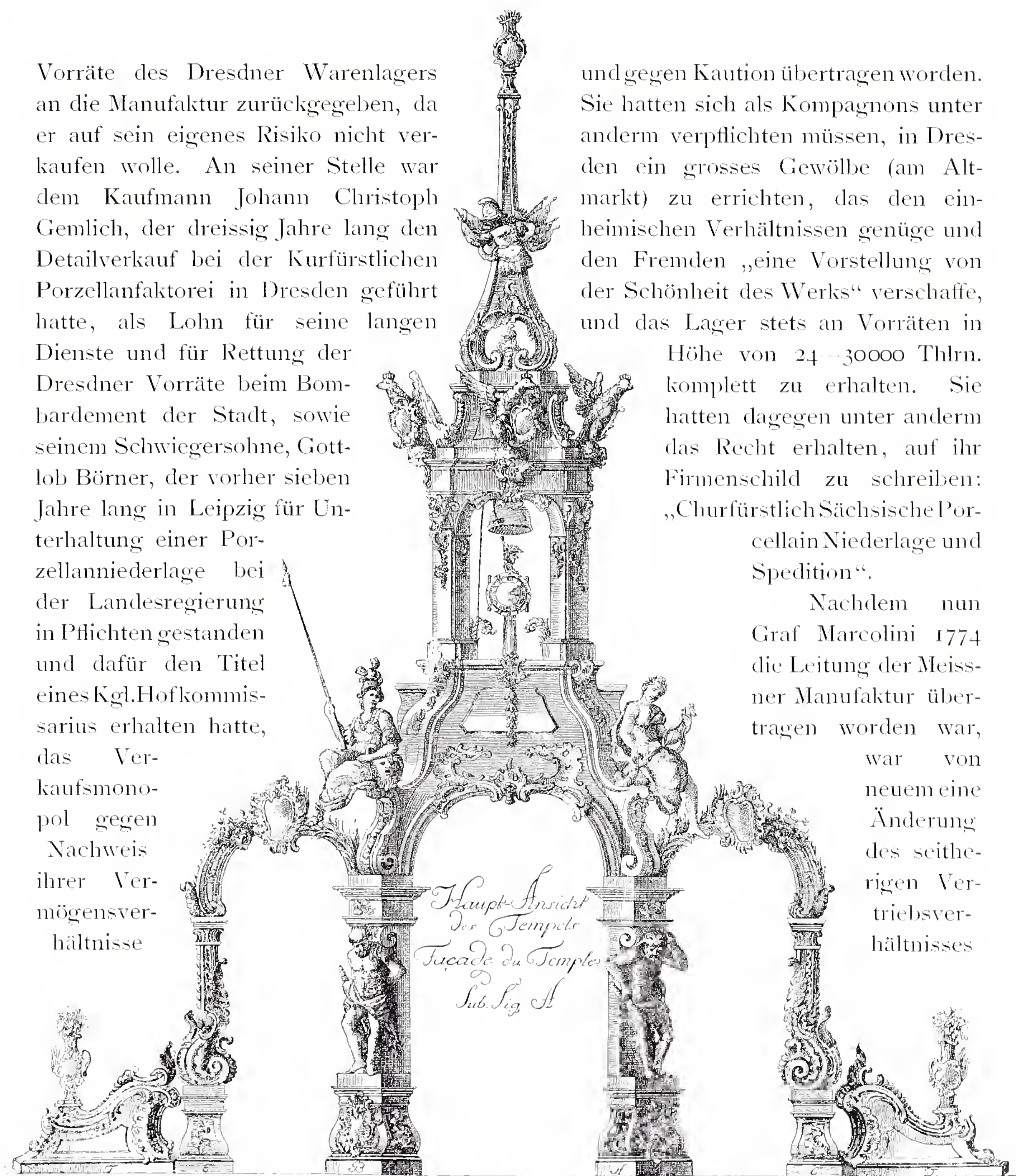
Wenn wir in diesem noch vorhandenen Werke vielleicht die letzte Arbeit des Künstlers zu erblicken haben, so haben wir über andere Werke Kändlers aus zeitgenössischen Berichten und erhaltenen Zeichnungen einige Kenntnis.

Über eine Reihe von verschollenen Hauptwerken Kändlers aus des Künstlers späterer Schaffenszeit erhalten wir Kenntnis durch ein handschriftliches Verzeichnis nebst zwei Druckschriften mit zugehörigen gezeichneten und in Kupfer gestochenen Abbildungen aus dem Besitz des damaligen Inhabers des Dresdner Warenlagers, Gottlob Börner. Diese Blätter gehörten ursprünglich zu den in den Akten über die Meissner Manufaktur befindlichen Börnerischen Prozessakten im Königl. Hauptstaatsarchiv zu Dresden und sind von da vor mehreren Jahrzehnten dem Königl. Kupferstichkabinett in Dresden überwiesen worden. Hier habe ich sie vor einigen Jahren bei der Durchsicht bis dahin ungeordneter Kupferstiche ans Licht gezogen und ihre Bedeutung für die Kenntnis einiger Hauptwerke Kändlers und der Meissner Manufaktur feststellen können. Es ist nicht unmöglich, dass wir in den meisten grösseren Stücken des Börnerschen Warenlagers Wiederholungen von Arbeiten zu erblicken haben, die zu Anfang der 50er Jahre für den Grafen Brühl entstanden sind. Andererseits können dieselben aber auch erst in den 60er Jahren hergestellt worden sein. Ein bestimmtes Resultat über die Entstehungszeit der noch zu besprechenden Werke ist leider nicht zu erlangen gewesen.

Die unter Leitung von Rost und Hellwig stehende Kurfürstliche Porzellanfaktorei war im Jahre 1764 geschlossen worden, nachdem am 13. Mai 1764 allerhöchst entschieden worden war, dass der Vertrieb in Dresden nunmehr durch Kaufleute auf eigene Rechnung erfolgen solle. Gleichzeitig waren das Hauptwarenlager und die Hauptbuchhalterei nach Meissen zur Fabrik verlegt und dies auch in der „Leipziger Zeitung“ vom 5. Februar 1765 bekannt gegeben worden. Der Kammerrat Hellwig hatte damals seine

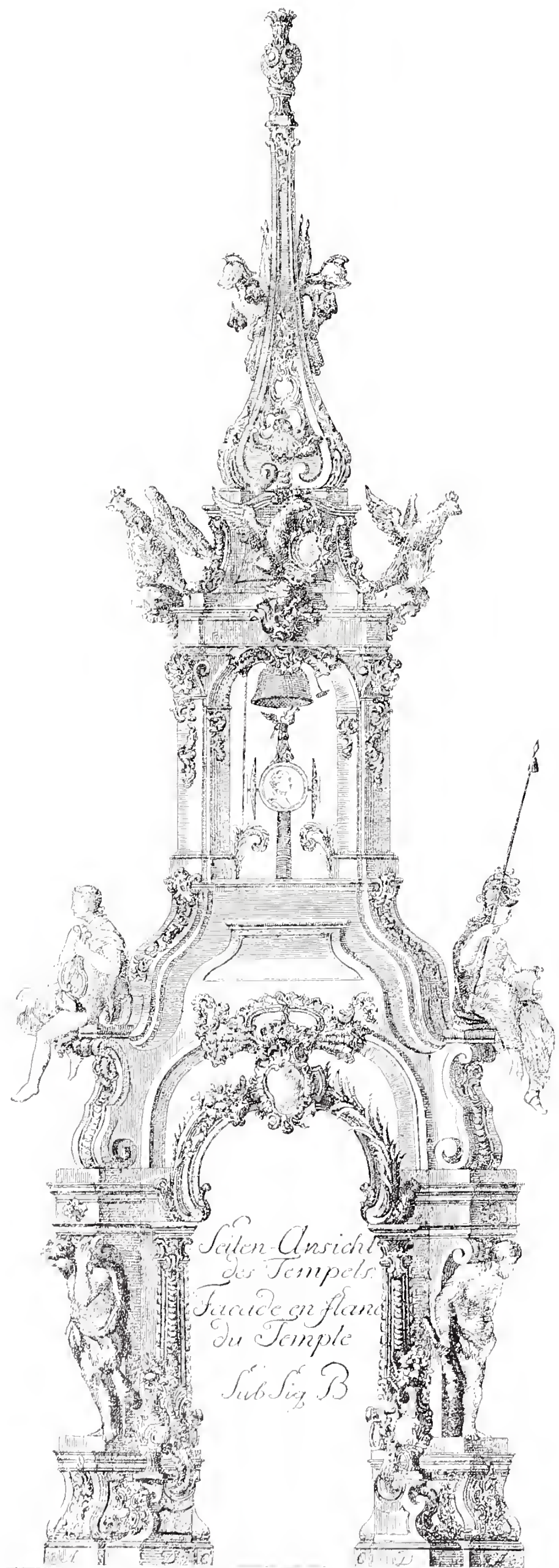
Vorräte des Dresdner Warenlagers an die Manufaktur zurückgegeben, da er auf sein eigenes Risiko nicht verkaufen wolle. An seiner Stelle war dem Kaufmann Johann Christoph Gemlich, der dreissig Jahre lang den Detailverkauf bei der Kurfürstlichen Porzellanfaktorei in Dresden geführt hatte, als Lohn für seine langen Dienste und für Rettung der Dresdner Vorräte beim Bombardement der Stadt, sowie seinem Schwiegersohne, Gottlob Börner, der vorher sieben Jahre lang in Leipzig für Unterhaltung einer Porzellanniederlage bei der Landesregierung in Pflichten gestanden und dafür den Titel eines Kgl. Hofkommissarius erhalten hatte, das Verkaufsmonopol gegen Nachweis ihrer Vermögensverhältnisse und gegen Kaution übertragen worden. Sie hatten sich als Kompagnons unter anderm verpflichten müssen, in Dresden ein grosses Gewölbe (am Altmarkt) zu errichten, das den einheimischen Verhältnissen genüge und den Fremden „eine Vorstellung von der Schönheit des Werks“ verschaffe, und das Lager stets an Vorräten in Höhe von 24—30000 Thlrn. komplett zu erhalten. Sie hatten dagegen unter anderm das Recht erhalten, auf ihr Firmenschild zu schreiben: „Churfürstlich Sächsische Porcellain Niederlage und Spedition“.

Nachdem nun Graf Marcolini 1774 die Leitung der Meissner Manufaktur übertragen worden war, war von neuem eine Änderung des seitherigen Vertriebsverhältnisses



Ehrentempel.

beschlossen und in Dresden wieder eine Kurfürstliche Porzellan-Faktorei unter Leitung der Fabrikdirektion errichtet worden. Auch war am 5. März 1776 die neue Faktorei im „Hamburger Correspondenten“ und in der „Leipziger Zeitung“ angekündigt worden. Diese Kurfürstliche Faktorei brachte für Börner, der inzwischen nach Gemlichs Tod alleiniger Inhaber des Warenlagers geworden war, in vielfacher Hinsicht durch



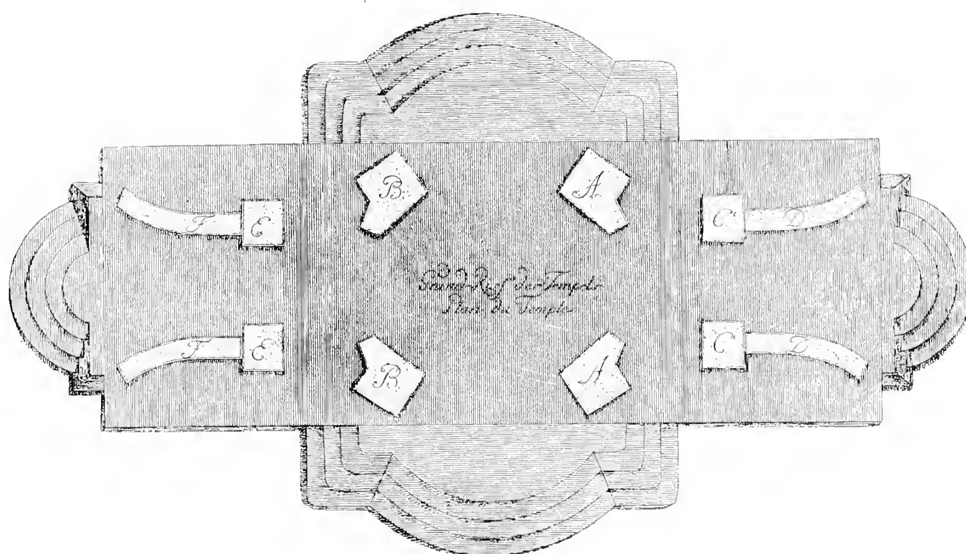
Ehrentempel.

geringere Preise und öffentliche Auktionen ganz beträchtliche Verluste, so dass er an ein Niederlegen seines Handels denken musste und deshalb vorstellig wurde. Graf Marcolini hatte ihn daraufhin ersucht, ein Inventar seines Lagers aufzusetzen, da aber die Faktorei seinen Verlag nicht zurückzahlen könne, so möge er die Direktion der Fabrik um Zurücknahme der Waren ersuchen und dafür andere Bestellungen machen. Daraufhin gab Börner für 10867 Thlr. 9 gr. Warenvorräte zurück. Die Fabrik wartete aber seine neuen Bestellungen nicht ab, sondern schickte ihm dafür andere Waren ohne Bestellung, auch erhielt Börner im Jahre 1777 seine eingezahlte Kaution von 3000 Thlrn. zurückerstattet und lieferte zum Ausgleich seines Kontos eine extragrosse Kaskade zum Preise von 600 Thlrn. an die Faktorei zurück. Ebenso war ihm auch von seinem Konto wegen seines Verlustes durch Ermässigung der Verkaufspreise und durch nicht gewährten Rabatt die Summe von 1800 Thlrn. erlassen worden.

Ursprünglich mochte wohl Börner mit dem Warenumtausch und mit seiner finanziellen Erleichterung zufrieden gewesen sein, auch bestätigt er, dass die ihm ohne seine Bestellung übersandten Waren zur Verschönerung seines Gewölbes dienen, „da solche herrliche Producte und Cabinetsstücke von dieser Grösse in der Welt weiter nicht existiren“. Aber seine Verhältnisse erfuhren doch durch die erwachsene Konkurrenz eine so schwere Schädigung, dass er am 31. Juli 1779 die Fabrikdirektion um Zurücknahme seiner gesamten Vorräte zum Einkaufspreise und um Entschädigung wegen der erlittenen Verluste ersuchte. Er giebt darin die Höhe seines

Warenbestandes auf 21565 Thlr. 19 Gr. 6 Pfge. an, worüber er zur Kurf. Faktorei ein Inventarium eingereicht habe. Diese Summe stimmt genau überein mit der auf der Liste des Kgl. Kupferstichkabinetts verzeichneten Gesamtsumme, die er mit seinem Namen unterschrieben hat. Wir haben also in dieser Liste sein „Inventarium“ oder doch wenigstens einen kurzgefassten Auszug desselben vor uns. Es sind darin die grossen Paradestücke alle einzeln aufgezählt, während von allen anderen Stücken nur die Totalsumme angegeben ist. Aus Börners Gesuch entwickelte sich in der Folgezeit ein Prozess, der sich noch lange über seinen Tod, ja bis ins nächste Jahrhundert hinauszog und dessen Schicksal hier weiter nicht in Betracht kommt.

In Börners „Specificatio derer extra raren Tafel-Aufsätze und Cabinetsstücke von Meissner Porcellain“ werden insgesamt 28 Meissner und einige „ausländische Porcellain-Modellstücke“ aufgezählt, darunter zum Teil so kostbare und teure Stücke,



Grundriss des Ehrentempels.

dass sie doch nur ausnahmsweise hätten abgesetzt werden können. Einige davon, wie die Kreuzigung und der Tod des heiligen Franciscus Xaverius, ferner ein Widder, 1½ Elle lang, und ein Schaf, 1 Elle 4 Zoll lang, gehen offenbar auf Modelle aus Kändlers frühester Zeit zurück, andere können aus stilistischen Gründen erst in seine letzte Schaffenszeit angesetzt werden.

Am Schlusse des Verzeichnisses hat Börner die „Nota“ angefügt: „Die 3 ersten grossen Gebäude und noch viele andere Stücken, existiren nur Ein mahl in der Welt, und sind daher wegen ihrer Seltenheit und Kunst sehenswürdig und in ein Cabinet brauchbar.“ Von diesen drei Stücken ist das erste und bedeutendste: „Ein weisser Tempel mit guter Vergoldung und einem Uhr- und Schlag-Werk, 6 Ellen 3 Zoll hoch, 5 Ellen 7 Zoll lang, und 2 Ellen 2 Zoll breit, besage Description und dreyer Kupfer-Zeichnungen“ zum Preise von 5000 Thalern. Diese drei Kupferstiche, von denen verkleinerte Nachbildungen hier beigefügt sind, hatte die Manufakturdirektion, ebenso wie

die beiden gedruckten Beschreibungen des Werkes, wie aus dem letzten Absatz hervorgeht, herstellen lassen, um sie an ihre Agenten zu verschicken. Die französische Beschreibung hat Gottlob Börner mit seinem Namen mit Tinte unterzeichnet. Da das ganze Werk aus 123 Stücken bestand, so waren für den Fall seiner Versendung die Abbildungen, die an den Seiten mit Nummern für jedes einzelne Stück versehen sind, ebenso die Angaben, wie die einzelnen Stücke zusammenzusetzen seien, notwendig. Die Kupferstiche sind bezeichnet mit den Namen Kändlers und Weises, des Kupferstechers, und zwar am ausführlichsten in der Hauptansicht; links unten: Ioh. Ioach. Kaendler Inv. Missenae, rechts unten: Gotth. Wilh. Weisse Sculps Dresdae 1771. Der Inhalt dieser „Beschreibung eines grossen Ehren-Tempels von Sächsischen Porcélain" ist in 16 Paragraphen gegliedert.



Ausgeführtes Teilstück zu dem Ehrentempel.

Dass der Ehrentempel, der in der französischen Beschreibung „monument ou temple de gloire" genannt wird, ein Werk Kändlers war, geht aus dem folgenden Absatz des § 3 hervor: „Dieses kostbare Porcélain-Gebäude, welches gewiss wegen seiner Grösse und Schönheit das einzige in der Welt ist, so jemahls bey der Churfürstl. Sächs. Porcélain-Manufactur zu Meissen, und zwar durch den geschickten Bildhauer und Model-Meister bey derselben, Herrn Kändler, verfertiget worden, kann daher entweder in einer Fürstl. Gallerie aufgestellet, oder auch zur Besetzung einer Tafel bei Vermählungen und andern Festins angewendet werden. Es wird solches auch gar leicht durch Neben-Zierrathen, Grouppen, Figuren und Girandolen von Porcélain, annoch

vermehret werden können, z. E. als ein Tempel betrachtet kann man im Mittel desselben die Statue eines grossen Herrn, auf einem Postament mit Stuffen umgeben, und an die Ecken des Tempels die freyen Künste en Grouppe stellen, auch das ganze Gebäude mit Sinnbildern und andern Beygeräthe vermehren, ja man kann auch hier und da Lichter auf die in das Gesims No. 7 einzuhängenden Girandolen aufsetzen, (welches Gesims schon darzu mit verborgenen Löchern zum Einhängen versehen ist,) wodurch alle nur möglich anzubringende Aufschriften, Wappen und andere Insignien erleuchtet werden.“



Ausgeführtes Teilstück zu dem Ehrentempel.

Die Verwendung eines so grossen Werkes als Tafelaufsatz war zu jener Zeit nicht ungewöhnlich. Die im Königlichen Kupferstichkabinett zu Dresden befindlichen Abbildungen der Feste bei der Vermählung des Sohnes Augusts des Starken im Jahre 1719 enthalten in der Darstellung eines Festmahles im Palais des Grossen Gartens vor dem Sitze des Kurfürsten ein gleichfalls durchbrochenes Gebäude von ähnlichem Umfange. Anstatt der Uhr, sagt die Beschreibung, könne in dem Ehrentempel auch ein Glockenspiel angebracht werden, auch könne die Vergoldung der Ornamente wieder entfernt werden, falls das Werk ganz weiss gewünscht werde. Zur Beurteilung der Schönheit des Stückes erscheint die Mitteilung in § 7 von Interesse: „Ist nöthig zu erwähnen, dass die Bearbeitung des Tempels, in Ansehung der feinsten Zeichnung an denen Figuren und an allen andern Stücken, weit deutlicher und schöner an dem Original zu ersehen ist, als in denen 3 Abzeichnungen, welche nur der Grösse und Ansichten des Tempels

halber, keineswegs aber die Kunst der daran gewandten feinen Bildhauer-Arbeit dadurch bekannt zu machen, verfertiget worden sind."

Wenn man nun auch diese Angabe gern gelten lassen will, so ist doch nicht zu verkennen, dass Kändler sich mit der Anfertigung dieses Werkes auf ein Gebiet begeben hat, das der Ausführung in Porzellan nicht allzugünstig gelegen ist. Immerhin wird hier noch durch die Anwendung bewegter Formen und die möglichste Vermeidung gerader Linien und Flächen, sowie den leichten Aufbau des Ganzen ein zierlicher Eindruck erzielt. Aber es bleibt doch ein vorwiegend architektonisches Werk, wofür das Material nicht zweckmässig ist, und das wie ein Modell, aber nicht wie ein Tafelaufsatz wirkt. Trotzdem bleibt es interessant zu beobachten, wie Kändler seiner Aufgabe sich entledigt hat, wie gut er die architektonischen Formen beherrscht, und wie in harmonischen Verhältnissen der pyramidale Aufbau angeordnet ist.

Als Kern des Ganzen tragen vier übereck gestellte und mit gedrückten Rundbogen überdeckte Pfeiler ein geschweiftes Kuppelgewölbe, welches eine ähnlich gebildete Laterne trägt, die von einer durchbrochenen Zierkuppel mit Obelisk bekrönt ist. Diesem Kern schliessen sich zu zwei Seiten je zwei Anläufer an, die in dem Schlussstein der seitlichen Bogen zusammenlaufen. Vor diese seitlichen Anläufer sind lang geschweifte Postamente gestellt.

Die Pfeiler des Mittelstücks bestehen aus einem geschweiften Sockel, auf welchem Atlanten vor Pfeilern das Kämpfergesims tragen. Darüber lagern an der Aussenseite der vier Bogenzwickel übereck gestellte Konsolen, die sitzende Figuren (Apollon und Minerva) tragen. Auf das Abschlussgebälk der Laterne sind in der Mitte jeder Seite gekrönte Adler auf vorgekröpfte Konsolen gesetzt. Als Abschluss der Zierkuppel sind Trophäen angeordnet, worüber sich die Spitze mit Vasenbekrönung erhebt. In der Laterne ist die Uhr mit Schlagwerk und Famafigur aufgestellt. Der ganze Bau ist reich mit ornamentalem plastischen Schmuck verziert, der bei den Ausläufern den im übrigen vorwaltenden architektonischen Charakter nicht aufkommen lässt. In dem Ornament ist Kändler von dem früher bei ihm gültigen Barock abgewichen und hat die Form des reifen Rokoko, wie es besonders in Süddeutschland sich eingeführt hatte, angenommen. Man bemerkt aber doch, dass ihm diese Ornamentformen, wo er sie mit Architektur vereinigen muss, Schwierigkeiten bereiten. Dass ihm dies nicht besonders geglückt ist, mag auch daran liegen, dass er den Versuch gemacht hat, diese bloss dekorativen Formen auf die Architekturformen selbst zu übertragen. In den Sockeln seiner zahlreichen Genrefiguren sind die Rokokoformen viel organischer angewendet.

Der figurale Schmuck des gross angelegten Werkes ist dem Künstler offenbar besser gelungen; hierbei konnte sich Kändler auch ganz in seinem ureignen Elemente bewegen. Wir sind nämlich heute noch in der Lage, an zweien der Figuren des Ehrentempels eine Vorstellung davon zu gewinnen. Das Königl. Kunstgewerbemuseum zu Dresden erwarb vor etwa 15 Jahren von einem Münchener Kunsthändler zwei der Herkulesfiguren, die an den Pfeilern des Mittelstücks angeordnet waren. Da sie im Brande etwas schief geraten sind, so ist anzunehmen, dass sie nicht zu dem fertiggestellten Werke gehörten, sondern verworfen worden waren und durch besser gelungene

ersetzt wurden. Das lässt darum auch noch die Hoffnung bestehen, dass das ganze Werk noch einmal wieder aufgefunden werde. In dem „Führer“ durch das Museum werden nun diese Figuren als Träger eines Kaminsimses bezeichnet, welche Vermutung schon wegen der doch zu geringen Grösse hinfällig war. Der Vergleich beider Figuren mit dem Kupferstich lehrt aber schlagend, dass wir hier bestimmt die für den Ehrentempel hergestellten Figuren vor uns haben. Denn es ist nicht nur die Stellung und Haltung der ausgeführten Stücke genau dieselbe, wie auf den Kupferstichen, sondern auch die seitlich an den Pfeilern emporsteigenden Rokokoranken sind hier wie dort die gleichen, endlich stimmt auch ihre Grösse von $46^{1}/_{2}$ cm mit der auf dem Kupferstich durch den beigefügten Maassstab zu ermittelnden Grösse von 19 Zoll fast genau überein. Die Gestalten sind so vorzüglich modelliert, dass sie den Künstler von seiner vorteilhaftesten Seite vertreten, und dass sie als beredte Zeugnisse dafür zu gelten haben, wie die Schaffenskraft des Künstlers, nachdem sie in dem Kabinettstück des Reiterdenkmals sich so hoch emporgeschwungen hatte, auch in anderen Schöpfungen dieser Zeit sich lange auf derselben Höhe gehalten hat.

Wenn wir nämlich nach der Entstehungszeit dieser Werke fragen, so giebt uns dafür die ausgesprochene Verwendung von Rokoko-Ornamenten an architektonischen Formen einen ungefähren Anhalt. Während Kändler das Rokoko-Ornament, sobald es als blosse Umrahmung verwendet wird, oder den Sockel von Figuren umkleidet, sich vollständig zu eigen gemacht hat, bleibt er in architektonischen Gebilden am längsten den Barockformen getreu. Der Sockel zu dem Reiterdenkmal zeigt noch kein Zeichen des Rokoko, dessen Formen tragen vielmehr noch reinen Barockcharakter. Der Ehrentempel ist also jedenfalls nicht früher entstanden. Es bleibt nur die Frage offen, ob das Werk noch in die fünfziger oder erst in die sechziger Jahre zu setzen ist. Entweder ist nämlich dieser Ehrentempel identisch mit dem 1754 an den Grafen Bühl gelieferten Werk (vergl. S. 138), oder aber, falls dies nicht zutreffen sollte, dann ist nicht wohl anzunehmen, dass der Künstler damals daneben, und nachdem er den Auftrag zu dem Reiterdenkmal übernommen hatte, seine Kräfte noch durch die Ausführung eines zweiten grossen Werkes zersplittert habe. Der Ausbruch und Verlauf des Siebenjährigen Krieges würde dann nicht minder der Herstellung eines solchen Werkes hindernd gewesen sein. Auch die Anwesenheit Friedrichs des Grossen in Meissen und seine Bestellungen nahmen die ganze Arbeitskraft des Künstlers damals so sehr in Anspruch, dass er kaum durchzukommen glauben durfte. Sollte etwa das Werk unter den Stücken gewesen sein, die der Künstler 1763 für den Kurfürsten Friedrich Christian angefertigt hatte und die von der Manufakturkommission nicht angenommen und im Souterrain des Japanischen Palais verwahrt wurden? Man würde dann einige Jahre später den Versuch gemacht haben, das Werk finanziell zu verwerten und zu diesem Zwecke 1771 die Kupferstiche samt den Beschreibungen haben herstellen lassen.

Einen weiteren Anhalt für die ungefähre Entstehungszeit des Ehrentempels gewährt auch noch der Umstand, dass der Künstler die eine Gestalt des Herkules mit der hinter den Rücken gelegten Hand noch einmal verwendet hat, und zwar für eine weisse Gruppe, die das entdeckte Herculanum vorstellen sollte. Die Zeichnung

zu dieser Gruppe befindet sich unter den Blättern, die zu Börners Inventarverzeichnis gehörten. Wir sehen darauf den Herkules mitsamt dem hinter ihm befindlichen durch Rokoko-Ornamente geschmückten Pfeiler inmitten von Trümmern der antiken Kunst sich erheben, auf denen rechts ein Putto mit einer Hacke die Schätze ausgräbt, während links eine weibliche Gestalt mit Fascesbündel die altrömische Zeit versinnlicht. Die Begeisterung für die Antike hat erst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts weitere Kreise ergriffen, wenn auch schon gerade in Herculanum seit 1736 epochemachende Ausgrabungen vorgenommen worden waren. Die Funde von 1748 in Pompeji und von 1752 in Herculanum haben bekanntlich erst das Interesse erneut und auch den Boden für das Eindringen der Antike in die Kunst jener Zeit bereitet. Schliesslich mag auch Winckelmanns „Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen", das 1762 in Dresden erschien, Kändler bekannt geworden sein. Der zufällige Anlass zur Herstellung der Gruppe war aber für Kändler dadurch gegeben, dass er die Figur des Herkules schon hergestellt hatte und nun diese Statue wegen des auf den Namen der Stadt hinweisenden Heros zu der Personifikation der Stadt verwenden konnte. Der Künstler war dabei noch unbefangen genug, dass er die Rokokoformen am Pfeiler ruhig stehen liess.

Einige Jahre später würde er dies nicht mehr gewagt haben. Denn inzwischen hatte der Geschmack eine entschiedene Abwendung vom Rokoko und eine Vorliebe für Nachahmung der Antike erfahren, wodurch auch die Meissner Manufaktur stark in Mitleidenschaft gezogen wurde. Kändler hatte zwar durch Verordnung vom 23. März 1763 die Aufsicht über den artistischen Betrieb zugesichert bekommen und war nach Herolds Pensionierung vom 18. September 1764 die bedeutendste altbewährte Kraft der Manufaktur, aber es sollte doch der 1764 als Leiter der an der Fabrik errichteten Kunstschule nach Meissen berufene Maler Christian Wilhelm Ernst Dietrich, ein Universaltalent, darüber hinaus „zur Verbesserung des Geschmacks auch hierbei" mit Kändler konkurrieren. Gleichzeitig waren jüngere künstlerische Kräfte nach Meissen berufen worden, wie die beiden Modelleure Luck aus Frankenthal 1764, der Maler Brecheisen aus Wien 1765 und der Bildhauer Acier aus Paris 1765, und es hatte eine starke Vermehrung des Personals stattgefunden. Dem Einflusse Dietrichs, der im Verkehr mit Winckelmann gestanden hatte, ist es in erster Linie zuzuschreiben, wenn die Meissner Porzellanplastik auf das Nachbilden von antiken Figuren hingewiesen wurde. Doch scheint der Umschwung nur allmählich eingetreten und gerade durch Kändlers ausgesprochene Eigenart, solange er an der Fabrik thätig war, das direkte Kopieren hintangehalten worden zu sein. Kändler sah doch die Antike noch mit anderen Augen an, als die spätere Generation. Darum will es auch nicht viel bedeuten, wenn in Kändlers Biographie gesagt wird, er habe schon in seinen Anfängen als Bildhauer „die Antiken mit anhaltendem Fleiss" studiert, oder dass von den letzten Werken des Künstlers die allegorischen Gruppen für die russische Kaiserin „im wahren Antikenstil" ausgeführt seien. Diese Hervorhebung liegt im Sinne der Zeit.

Aber wenn auch die Kändlerischen Figuren weit verschieden sind von den antikisierenden Werken der späteren Marcoliniperiode, so hat er doch dem neuen Geiste

Konzessionen gemacht. Das lehrt uns ein Blick auf die dem Börnerschen Verzeichnis beigegebenen achtzehn Zeichnungen zu fünfzehn darin erwähnten Stücken. Denn es mögen zwar nicht alle dieser vorläufig nur in Zeichnungen bekannten Werke auf Kändler zurückzuführen sein, einige aber zeigen in den einzelnen Motiven so deutliche Anklänge an seine Kompositionen, dass sie ihm selbst oder seiner Werkstatt sicher zuzuweisen sein werden. Solche Motive sind die aufgetürmten Felsstücke mit den verschiedenen daraus emporspringenden Palmbäumen und anderen Pflanzen: die Trophäen und sonstigen Embleme, die Vasen und Vögel, endlich auch die über dem Felsen errichteten Pyramiden, die häufig vorkommen und die analog dem Sockel des Reiterdenkmals aufgebaut sind. Die mythologischen und allegorischen Scenen dieser Gruppen stehen ganz im Einklang mit seiner in der Komposition des Reiterdenkmals eingeschlagenen Richtung; auch die Haltung, Stellung und Gewandbehandlung der Figuren erinnert an Kändlers Darstellung. Doch muss allerdings betont werden, dass die Zeichnungen nur ganz roh ausgeführt sind; von ihnen gilt noch vielmehr, was über die Kupferstiche zu seinem Ehrentempel gesagt wurde, dass sie lediglich dazu dienen sollen, eine gewisse Vorstellung der Werke zu geben.

Von den Zeichnungen sind, wie schon gesagt wurde, als Abbildungen Kändlerscher Werke sicher zu erkennen: die Kreuzigung, der Tod des hl. Franciscus Xaverius und das entdeckte Herculanum. Die übrigen seien hier kurz erwähnt: Das Apollobad; Apoll sitzt vor einem Palmbaum über einem Bassin und wird von sechs Nymphen bedient, eine Umbildunng der Marmorgruppe von François Girardon und Thomas Regnaudin in den Gärten zu Versailles, wovon das Grüne Gewölbe eine kleine Bronzegruppe besitzt (I, Nr. 23; vergl. S. 137). Der Friede; über einem Barocksockel erstrahlt eine Sonne, darunter stehen auf Felsen zwei allegorische Figuren, die eine mit Zweig, die andere mit Buch; am Sockel ein Schild mit dem sächsischen Wappen, darunter Trümmer und ein Kanonenrohr. Der Friede; auf Felsen sitzen unter einem Palmbaum zwei weibliche Figuren, die eine mit sächsischem Wappen, die andere mit brennenden Herzen in den Händen, ein schwebender Putto trägt ein ebensolches Herz, ein anderer eine Blume. Eine bunte Eremitage; vor einer Felsenhöhle sitzt ein Einsiedler, vor ihm steht anbetend ein nackter Mann. Über dem Felsen eine Pyramide mit Medaillonbildnis, auf deren Spitze ein Vogel. Die Baukunst; unter einer Pyramide sitzt rechts eine weibliche Figur mit Säulenstumpf, links steht eine solche mit Tafel (für Bauplan). Die Maler- und Bildhauerkunst; unter einer umwundenen Pyramide mit Medaillonbildnis sitzt rechts die Malerei, das von einem Putto gehaltene Blatt bemalend, links versieht eine stehende weibliche Figur die Pyramide mit einer Inschrift, in der Mitte vorn zeigt eine sitzende weibliche Figur einem Putto eine Statuette. Die Frömmigkeit; an einer Pyramide hält ein Adler eine Krone über einem männlichen Brustbild, darüber ein schwebender Genius, darunter auf Felsen an einem brennenden Altar eine weibliche Gestalt und ein Putto, ferner Schafe und Palmbäume. Eine Pyramide mit Vasen auf der Spitze und auf Konsolen; an den vier Ecken sitzen über Felsstücken vier Putten. Eine Pyramide über architektonischem Sockel, geschmückt auf Konsolen mit vier Putten, darunter mit vier Vasen; am Sockel der Pyramide sitzen Figuren an den vier Seiten, davon sichtbar ein Sklave, ein Flussgott, eine Gerechtigkeit.

Als das grösste dieser mit Pyramiden bekrönten Stücke zeigt sich: das Schäferbassin des Paris, nach Börners Beschreibung „ein weisses Bassin eines durchsichtigen Berges mit Schluss-Pyramide, aus welchem 5 Wasser springen, ohne die fliessenden an denen Felsen hinunter, 4 Ellen 1 Zoll hoch, 2 Ellen 17 Zoll lang, 2 Ellen 2 Zoll breit", 1200 Thlr. wert. (Vergl. die Abbildung.) Der rechts auf den Felsstücken sitzende Putto mit Hacke ist offenbar derselbe, wie der an der Gruppe „das entdeckte Herculanum" befindliche, wodurch der Zusammenhang des Werkes mit Kändler erwiesen wird.

In der Pawlikowskischen Sammlung zu Lemberg befindet sich nach Mitteilung des Herrn Prof. Dr. Joh. v. Boloz Antoniewicz eine zeitlich zu dieser ganzen Gruppe gehörige, auf Felsenuntergrund emporragende, aus mehreren Stücken zusammengesetzte, aber nicht ganz vollständig erhaltene Pyramide, die bei Berling Fig. 200 abgebildet ist. Auf dem gekröpften, quadratischen Sockel der Pyramide sitzt ein Adler als Schildhalter des sächs.-poln. Wappens. Auf den von weidenden Schafen belebten Felsen steht hinter der Pyramide ein Palmbaum, und zur Seite rechts hält ein Putto mit einer Urne, die die Aufschrift trägt: „Augusto sacrum". Das zum Teil bemalte Werk ist 66 cm. hoch; es erinnert etwas an die unter den Zeichnungen vorhandene Pyramidengruppe „die Frömmigkeit". Wir haben es offenbar hier mit einem Grabdenkmal für August II. oder August III. zu thun, und das Werk ist entweder in den 50er Jahren oder erst nach 1763 entstanden. Denn der Charakter des Werkes, die Rokokokartusche und die Verwendung der Urne stimmen mit dem Zeitgeschmack dieser Jahre so vollständig überein,



Das Schäferbassin des Paris.

dass der Gedanke durchaus abzulehnen ist, es könne etwa schon bald nach dem Tode des 1733 verstorbenen Augusts des Starken noch in den 30er Jahren entstanden sein. Es mag übrigens darauf hingewiesen werden, dass die Verwendung von Obelisken nicht erst durch den antikisierenden Geschmack in Sachsen zur Geltung kam, dass diese vielmehr bekanntlich schon zu den Requisiten der Barockkunst gehören. Der Obeliscus Augustalis von Dinglinger im Grünen Gewölbe und ebenso der für das Blockhaus in Dresden-Neustadt von August dem Starken geplante Obelisk sind Zeugnisse dafür. Durch das Hinneigen zur Antike erhielt dieser Geschmack dann neue Nahrung, es bleibt aber die Barockkunst in dem Aufbau noch Vorbild. So lässt sich besonders bei dem Schäferbassin des Paris für den über der Felsenhöhle errichteten Obelisken ein Zusammenhang mit Berninis Fontana dei quattro fiume auf der Piazza Navona zu Rom beobachten. Auch wird schon in dem Inventar des Grafen Brühl 1753 eine grosse Grotte mit Pyramiden und Felsen aufgeführt. Es war also das Kompositionsschema für diese Stücke für Kändler kein neues, nur das Beiwerk wurde dem veränderten Geschmack entsprechend gewechselt.

Die Verwendung von Obelisken mit daran hängenden Bildnismedaillons in den vorhergenannten Werken lässt darauf schliessen, dass solche Stücke für bestimmte fürstliche Persönlichkeiten und also auf Bestellung aus Hofkreisen hergestellt wurden. Es mag also auch für die Verwendung derselben als Kunstform in Porzellan und für die Art ihres Schmuckes weniger der Künstler als der Besteller verantwortlich zu machen sein. Dass die glatten Flächen dieser Obelisken und ihre gerade auslaufenden Kanten zur Ausführung in Porzellan wenig geeignet seien, musste einem Praktiker wie Kändler bekannt sein.

Um so auffallender wäre es, wenn Kändler auch die folgenden drei durch die Nachahmung antiker Bauformen charakterisierten Werke aus Börners Besitz ohne äussere Veranlassung, so wie sie sind, hergestellt hätte. Das grösste Stück darunter ist nach Börners Angabe „ein weisser Tempel, antique Façon, 4 Ellen 6 Zoll hoch, 1 Elle 12 Zoll lang, 1 Elle 10 Zoll breit“, 2000 Thlr. wert. Es ist ebenso wie der Ehrentempel und das Schäferbassin des Paris nach Börners Angaben nur einmal ausgeführt worden; alle drei sind weitaus die teuersten Stücke des Börnerschen Inventars. Der antike Tempel ist wieder zur Verherrlichung eines Herrschers bestimmt gewesen. Er ist ein quadratischer Portalbau, dessen vier Eckpfeilern gekuppelte Säulen auf hohem Sockel übereck vorgestellt sind. Auf einem vorgekragten Teil jedes Sockels steht je eine allegorische Figur, eine Herschertugend darstellend; über dem Gebälk der Säulen jedesmal eine Fama mit Posaune. Der Portalbau ist zeltartig abgeschlossen und trägt auf einem Säulenunterbau ein Postament mit bekrönender Vase. Über dem zeltartigen Abschluss tragen auf der Schauseite zwei allegorische Figuren ein Medaillonbildnis, über dem ein Putto mit Palmzweig schwebt. In jedem Bogen des Tempels schwebt ein ruhmkündender Genius mit Kranz. Dieser Genius lässt sich wiedererkennen an dem Obelisken des Schäferbassins des Paris, ferner ist die eine allegorische Gestalt mit den Fasces neben dem Medaillonbildnis identisch mit der Repräsentantin der altrömischen Zeit in der Gruppe das entdeckte Herculanum. Dadurch ist also auch bei diesem Werk der Zusammenhang mit Kändler gesichert.

Die beiden anderen „antiken" Stücke sind ungleich nüchterner als jener Tempel. Das eine, „ein bunt gemalter Tempel", zeigt vier auf runder Platte im Kreise aufgestellte gekuppelte, mit Ranken umwundene Säulen, die einen Gebälkring tragen; auf dem Gebälkring stehen über jedem Säulenpaar ein Paar Putten auf niedrigem Sockel. Das andere Stück, „eine bunt staffirte Nische", hält drei auf halbrunder Platte aufgestellte umwundene Säulen auf Sockel, die ein halbringförmiges Gebälkstück tragen. Darüber ist in merkwürdiger Stilmischung ein durchbrochener Rokokoaufbau angebracht, an dessen erhöhtem Mittel eine weibliche Gestalt mit einem Korb voll Herzen und an den niedrigen vorderen Ecken je ein Putto sitzt. Diese Werke erinnern ebenso wie der Ehrentempel in Aufbau und Verzierung an Entwürfe, die Jacques François Blondel in Kupferstichen verbreitet hatte.

Über eine andere Gruppe von Hauptwerken, in deren Ausführung der Künstler sicher nicht nach einer bestimmten Richtung hin beeinflusst war, erhalten wir Kunde aus seiner Biographie. Es werden dort als Werke seiner letzten Zeit angeführt: „Gellerts Bildnis in Medallion und Büste. Ferner das Geschenk für den letzt verstorbenen Pabst Clemens, nämlich: ein grosses Stück, Christus am Kreuz, die Figur 20 Zoll hoch; 6 Heilige 22 Zoll hoch, von einem redenden Affekt. Vier Altarleuchter von herrlicher Erfindung und Auszierung".

Von dem Vorhandensein von Gellerts Büste ist heute nichts mehr zu erfahren. Die Königl. Porzellansammlung zu Dresden besitzt zwei kleine Denkmäler Gellerts und ein Medaillonrelief. Dieses letztere mit dem Brustbild Gellerts ist in Biskuit ausgeführt. Der Kopf ist in Profilstellung scharf charakterisiert, die Gewandfalten in reicherer Gruppierung. Das Modell dazu könnte wohl von Kändler herrühren.

Mit den Werken für Papst Clemens XIV. hat Kändler nach langer Unterbrechung wieder religiöse Stoffe auszuführen gehabt. Da in derselben Biographie unter seinen früheren Werken „die Kreuzigung von verschiedener Grösse" angegeben ist, so ist ausgeschlossen, bei dem letzten Werke an eine Wiederholung jener Gruppe zu denken, wie das ja sonst bei den damals häufigen ungenaueren Angaben möglich sein würde. Das Werk selbst ist verschollen, ebenso auch die sechs Heiligenfiguren. Diese sollen nach Angaben aus der Fabrik die Heiligen Petrus, Paulus, Antonius, Laurentius, Josephus und Franciscus gewesen sein. Die Königl. Porzellansammlung besitzt keine solche Figur, die sich in des Künstlers letzte Periode versetzen liesse. Lediglich aus den Akten der Meissner Manufaktur ist ein Hinweis auf ihre Entstehungszeit erhalten. Die Kinder und Erben Kändlers sagen in ihrer Eingabe vom 31. Juli 1780, es sei ihm auch 1774 eine in früheren Jahren zugesicherte, dann aber zurückbehaltene Zulage von 200 Thalern zu restituiren versprochen worden, „um ihn dadurch zu einer heiteren Beschleunigung derer nach Rom bestimmten grossen Kunststücken aufzumuntern, die er zwar nicht nöthig hatte, weil er stets nach richtigen Begriffen von Ehre und Vaterlandsliebe, ohne Eigennutz zu arbeiten pflegte".

Wir werden diesen von kindlicher Pietät zeugenden Worten gerne Glauben schenken. Erhalten diese doch auch ihre Bestätigung durch die Schlussworte der bald nach des Künstlers Tode gedruckten Biographie, die auch dieser Untersuchung über die beglaubigten und nachweisbaren Hauptwerke Kändlers als Schluss dienen

mögen: „Seine bekannte Uneigennützigkeit und seine treue Zuneigung gegen die Porzellanmanufaktur, deren Flor er durch seinen Fleiss und Anwendung seiner Talente merklich emporgebracht hatte, verstatteten ihm nicht die Vorteile unterschiedener auswärtiger Berufungen anzunehmen; selbst den Ruf des preussischen Monarchen, welcher ihm in dem letzten Kriegsjahre einen ansehnlichen Gehalt anbieten liess, suchte er abzulehnen. Dieser muntere Künstler behielt die Heiterkeit und Gegenwart seines Geistes bis auf die letzten Augenblicke und ging durch einen Schlagfluss plötzlich aus dem Leben, ohne selbst in seinen hohen Jahren die geringste Unbequemlichkeit und Schwachheit des Alters empfunden zu haben.“



Anhang

Verzeichnis der zumeist lebensgrossen Tierfiguren in der Königlichen Porzellansammlung zu Dresden.

Säugetiere.

	Stückzahl weiss	Stückzahl öl-bemalt	Stückzahl email-liert	Höhe in cm.
Affen				
gr. Kronenaffe	2	1	1	65—69
Makak mit Jungen	3	—	—	58—59
Meerkatze mit Birne	1	—	1	40
„ mit Tabaksdose	1	—	1	40
„ „ Traube	—	—	5	47—49
kleiner Fantasieaffe	—	—	1	26
Auerochs u. Wildschwein	2	—	—	60,5
Bär	3	—	—	60
Eichhorn	—	—	1	22,5
Elefant	2	—	—	61
Fuchs mit Huhn	4	—	—	46
Gemse	2	—	—	52
Hund sitzend mit offenem Rachen	3	—	—	74
„ „ „ Bart	4	—	—	74—76
Windspiel u. Bullenbeisser	2	—	—	46,5
Windspiel	2	—	—	27,5
Bologneserhund	—	—	3	43,5
„ klein, sitzend	—	—	1	23
„ Männchen machend	—	—	1	25
„ sich kratzend	—	—	1	20
Katze	3	—	—	45,5
Löwe, liegend	4	—	—	50
Löwin, sitzend	4	—	—	49
Luchs, sitzend (Wildkatze?)	4	1	—	62,5
Marder (Iltis) auf Sockel	—	—	2	40
Nashorn	2	1	—	67
Schafbock (Widder)	1	—	—	47
Schaf	1	—	—	41
grosse Springmaus	—	—	4	22
Ziegenbock	3	1	—	55
Ziege	3	1	—	49

Vögel.

	Stückzahl weiss	Stückzahl öl-bemalt	Stückzahl email-liert	Höhe in cm.
Adler, gross, nach rechts	4	—	—	90
„ „ „ links	2	—	—	90
„ klein	2	2	—	55
Fischadler mit Karpfen	1	—	2	37
Bachstelze	—	—	6	26,5
Elster	—	—	7	54,5
Ente mit Schüssel	—	—	1	16
Eulen				
Uhu mit Schwalbe	—	—	2	53
Schleiereule mit Maus	2	—	1	47
Falke (Rostweihe?)	2	—	—	55
„ Turmfalke	3	—	2	55—59,5
Fasan, Goldfasan auf Sockel	2	—	1	75
„ Jagdfasan	—	—	1	63
„ Henne mit Kücken	—	—	2	50
Fischreiher mit Frosch	4	—	—	74,5
„ „ Karpfen	1	—	—	62
Geier, nach unten	—	—	2	59
„ mit Kropf	1	—	1	73,5
„ „ blauem Kopf	—	—	1	70
„ Königsgeier	—	—	1	55
Gimpel	—	—	2	15
Haushühner				
Paduanerhahn, krähend	3	—	—	73,5—74,5
Paduanerhenne (Schüssel)	—	—	1	19,5
Haushuhn („)	—	—	1	27,5
Kasuar	4	—	—	129
Kranich	1	—	—	86
Lachmöwe		—	1	34
Lappentaucher	1	—	—	40,5
Löffelgans (Pelikan)	2	—	—	75,5
Meise, Kohlmeise, nach unten		—	6	11,25
„ Buntmeise	—	—	1	11
Papageien				
Arar	4	—	1	67
Arar, nach unten	2	—	—	121,5
Kakadu	—	—	2	35
Halsbandsittich	—	—	4	41
gr. Alexandersittich	—	—	1	34
Graupapagei	—	—	1	34
Amazonenpapagei	—	—	6	27,5
Perlhuhn	—	—	1	44
Pfauhahn mit hängendem Schweif	5	—	—	118,5
Pfauhahn mit Radschweif	3	—	—	105
Pirol m. hängendem Flügel	—	—	7	29
„ mit geschlossenen Flügeln	—	—	5	26,5
Plesshuhn	1	—	—	46,5
Rohrdommel	—	—	2	68
Schwalbe	—	—	6	11—12
Schwan mit erhobenem Halse	2	—	—	76
„ die Federn strählend	1	—	—	55—56
Specht mit Raupe auf hohem Sockel	—	—	1	37
„ mit Nest	—	—	1	36
„ gr. Grünspecht	—	—	2	30,5
„ Gartenspecht, nach rechts	—	—	3	30,5
„ „ nach links	—	—	3	30,5
Tauben				
Trommeltaube, stehend	—	—	3	24
„ sitzend	—	—	5	15
zwei Tauben im Akt	—	—	1	23,5
Trappe	4	—	—	83
Truthenne	—	—	4	47—50,5
Truthahn mit Rad	1	—	—	50,5
Zeissig	—	—	3	8

Litteratur

Johann Georg Keysslers neueste Reisen durch Deutschland u. s. w. (erste Ausgabe). Hannover 1740. 4°.

Nachricht von Herrn Johann Joachim Kändlers Leben und Arbeiten. (Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. XVIII, 2. Leipzig 1776. S. 296 ff.)

Die Königlich Sächsische Porzellan-Sammlung. Eine Übersicht ihrer vorzüglichsten Schätze nebst Nachweisungen über die Geschichte der Gefässbildnerei in Thon und in Porzellan von Dr. Gustav Klemm. Dresden 1834. 8°.

J. F. Böttger. Erfinder des Sächsischen Porzellans. Biographie aus authentischen Quellen von Carl August Engelhardt. . . . Nach dem Tode des Verfassers vollendet und herausgegeben von Dr. August Moritz Engelhardt. Leipzig 1837. 8°.

Beiträge zur Geschichte der Gefässbildnerei, Porzellanfabrikation, Töpfer- und Glasmacherkunst bei den verschiedenen Nationen der Erde. Aus ungedruckten Nachrichten und den besten Quellen zusammengetragen und erläutert durch eine detaillierte Beschreibung der Königlich Sächsischen Porzellan- und Gefässsammlung zu Dresden von Dr. Joh. Georg Theod. Grässe. Dresden 1853. 8°.

Die Königl. sächs. Porzellan- und Gefässsammlung zu Dresden. (Wissenschaftliche Beilage der „Leipziger Zeitung". 1857. Nr. 24—27.)

Urkundliche Geschichte und Statistik der Meissner Porzellanmanufaktur von 1710 bis 1880 mit besonderer Rücksicht auf die Betriebs-, Lohn- und Kassenverhältnisse von Dr. Victor Böhmert. (Zeitschrift des Königl. Sächsischen statistischen Bureaus. XXVI. Jahrgang. Dresden 1880. 4°. S. 44 ff.)

Die Meissner Porzellanmanufaktur unter Böttger von W. v. Seidlitz. (Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Alterthumskunde. IX. Band, S. 115 ff. Dresden 1888. 8°.

Lebensläufe Meissner Künstler. Von Wilhelm Loose. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Meissen. II. Band, Meissen 1888. 8°. S. 200—295 (Kändler S. 242—245).

Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Ein Führer durch die Sammlungen, zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes von Justus Brinckmann. Hamburg u. Leipzig 1894. 8°. (S. 391—416. Meissner Porzellan.)

Altmeissen in Schwerin. Erste Ausstellung altsächsischer Porzellane im Grossherzoglichen Museum. Dasselbe. Zweite Ausstellung etc. von Friedrich Schlie. Schwerin 1893. 8°.

Beitrag zur Geschichte der europäischen Porzellanfabrikation von Bergrat Dr. Heintze. (Zeitschrift für Architektur und Ingenieurwesen, Heftausgabe, Jahrgang 1898, Heft 5.)

Führer durch die Königlichen Sammlungen zu Dresden. Herausg. von der Generaldirektion. Vierte Auflage. Dresden 1899. 8°. S. 169 ff. Porzellan- und Gefäss-Sammlung.

Preisverzeichniss der Königl. Sächs. Porzellanmanufaktur in Meissen und deren Niederlagen zu Dresden und Leipzig. Meissen o. J. 8°. Hierzu ein Bilderatlas mit 77 Lichtdrucktafeln unter dem Titel: Königl. Sächs. Porzellanmanufaktur zu Meissen, ohne Ort, ohne Jahr, qu. Fol. (Letzte Auflage 1899.)

Das Meissner Porzellan und seine Geschichte von Karl Berling. Leipzig 1900. 4°.

Die Bauten, technischen und industriellen Anlagen von Dresden. Herausgegeben von dem Sächs. Ingenieur- und Architekten-Verein. Dresden 1878. 8°. I. Die Baugeschichte von Dresden von Dr. Richard Steche. S. 87 ff. Das Japanische Palais.

Barock und Rococo. Studien zur Baugeschichte des 18. Jahrhunderts mit besonderem Bezug auf Dresden von Dr. Paul Schumann. Leipzig 1885. 8°. S. 37 ff.



Inhalt

Druckfehler-Berichtigung

Seite 173, Zeile 18 von oben, lies „schwerverständlich" statt „selbstverständlich".

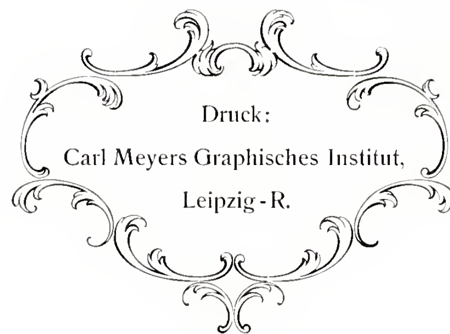
Zusätze

Zu Seite 7: Mannigfache Beispiele für die dekorative Aufstellung von Porzellan giebt auch Daniel Marot († 1710) in der Folge: Nouvelles cheminée faittes de plusieurs endroits de la Hollande et autres Provinces. Amsterdam (1712). Sollte hierin der Ursprung des Namens für das Holländische, später Japanische Palais zu suchen sein?

Zu Seite 77: Nach Graesse, Zeitschrift für Museologie I, 1878, Seite 118, wurden zwei Porzellanbüsten der Hofnarren Schmiedel und Fröhlich, die mit denen der Dresdner Porzellansammlung ganz übereinstimmten, im Jahr 1872 im Hotel Drouot in Paris versteigert.

Zu Seite 78: In der Sammlung des verst. H. Dr. Spitzner zu Dresden befindet sich die Statue eines Buddhapriesters etwa in der Grösse der Apostelfolge, die zweifellos in der Meissner Fabrik hergestellt wurde und vielleicht auch von Kändler herrührt.

Zu Seite 114: Vor kurzem erst wurde ein sehr frühes Kändlerisches Werk von der Königl. Porzellansammlung zu Dresden erworben. Es ist ein aus drei Teilen zusammengesetztes Handwaschbecken, das an die Wand zu stellen ist, und stellt einen von drei Faunen umspielten Triton vor, der eine Muschel trägt. Die Figuren haben leichte Bemalung in der Art des Sulkowskischen und des Brühlschen Services. Das davor zu setzende muschelförmige Becken zeigt vergoldete Spitzenmusterbemalung. Die Formen sind zwar ziemlich verzogen, die ganze Arbeit aber ist für jene frühe Zeit höchst charakteristisch.


Druck:
Carl Meyers Graphisches Institut,
Leipzig-R.

